Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”
Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a
Academiei de Științe a Moldovei

DIALOGICA

REVISTĂ DE STUDII CULTURALE ȘI LITERATURĂ

Anul I, nr. 2, mai-august 2019

Dialogica

Revistă de studii culturale și literatură

Revista noastră vizează fenomenul cultural contemporan ca produs al gândirii și creativității și se manifestă în planul științelor socioumane și în cel al artei. Prin urmare, ne vedem încadrați în paradigma dialogului interdisciplinar, al relațiilor între abordările diferitor discipline. Vom înlesni articolele cu preocupări teoretice și interpretative din aria studiilor culturale, unde literatura, spre exemplu, e un fenomen cultural ca oricare altul în contextul timpului său. Totuși, pentru a crea un pandant la reducerea numărului de studii literare, care au generat prin transformare de sine și împrumut de metode noua și extrem de prolifica direcție de cercetare, am rezervat un loc aparte, în titlul revistei și în spațiul unor rubrici, literaturii și promovării ei. Promitem să facem gesturi similare și în cazul celorlalte arte.

APARE DE TREI ORI PE AN
Anul I, Nr. 2, 2019

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI, doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Chișinău.

COLEGIUL DE REDACȚIE
Ivan PILCHIN, lector universitar, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Chișinău.
Natalia PROCOP, doctor în studiul artelor și culturologie, artist plastic, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.
Ludmila ȘIMANSCHI, doctor în filologie, conferențiar cercetător, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Chișinău.

COMITETUL ȘTIINȚIFIC
Liliana CONDRATICOVA, doctor habilitat în istorie și studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău.
Bogdan CREȚU, doctor în filologie, profesor universitar, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Academia Română, Filiala Iași, România.
Aurelian DĂNILĂ, academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, doctor habilitat în studiul artelor, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.
Inga DRUȚĂ, doctor habilitat în filologie, cercetător științific principal, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Chișinău.
Nicolae ENCIU, doctor habilitat în istorie, Institutul de Istorie, Chișinău.
Aurelia HANGANU, doctor habilitat în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău
Mariana HARJEVSCHI, doctor în științele comunicării, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Chișinău.
Adrian-Silvan IONESCU, doctor în științe istorice, cercetător științific gradul I, director al Institutului de Istoria Artei „George Oprescu”, București, Academia Română.
Király V. ISTVÁN, doctor în istorie și în științe sociale, conferențiar universitar, Departamentul de Filozofie al Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj, România.
Lidia KULIKOVSKI, doctor în pedagogie, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”.
Mircea MARTIN, academician, profesor universitar, Academia Română, București, România.
Victor MORARU, membru corespondent, doctor habilitat, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.
Gheorghe MUSTEA, academician, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.
Ioan OPRIȘ, doctor în științe istorice, profesor universitar, Universitatea „Valahia” din Târgoviște, România.
Ion SIMUȚ, doctor în filologie, profesor universitar, Facultatea de Litere a Universității din Oradea, România.
Alina TOFAN, doctor în filologie, Institutul de Romanistică, Universitatea din Leipzig, Germania.
Elena UNGUREANU, doctor habilitat în filologie, cercetător științific principal, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Chișinău.
Cornel UNGUREANU, doctor în filologie, profesor universitar, Universitatea de Vest din Timișoara, România.
Nicoleta VORNICU, doctor în chimie, cercetător științific gradul I, Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R, Iași, România.
Diana VRABIE, doctor în filologie, conferențiar universitar, Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți.
Tudor ZBÂRNEA, academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău.

Concepție copertă: Veronica ȘTEFĂNEȚ; Pictură: *Calea memoriei*, 2016, autor Tudor ZBÂRNEA
Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.
Volum recenzat, aprobat și recomandat de Consiliul științific al Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu”.
Drepturile de autor din acest număr au fost finanțate de Institutul Cultural Român din București.

Adresa colegiului de redacție: Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 148.
tel.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com
site-ul web: http://dialogica.asm.md

Dialogica

Cultural Studies and Literature Journal

Our jurnal focuses on the contemporary cultural phenomenon as a product of thought and creativity and manifests itself in the field of socio-human and art sciences. We see fit in the paradigm of interdisciplinary dialogue, of the relationships between approaches of different disciplines. We will, therefore, facilitate articles with theoretical and interpretative concerns from the area of cultural studies, where literature, for example, is a cultural phenomenon like any other in the context of its time. However, in order to create a pendant in reducing the number of literary studies that generated self-transformation and loan of new and extremely prolific research methods, we reserved a special place in the title of the journal and in the space of some columns, for literature and its promotion. We promise to make similar gestures and for other arts.

APPEARS THREE TIMES A YEAR
Year I, No. 2, 2019

PROJECT MANAGER AND EDITOR CHIEF

Aliona GRATI, PhD in Philology, associate professor, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chisinau.

EDITORIAL BOARD

Ivan PILCHIN, lecturer, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chisinau.

Natalia PROCOP, PhD in the Study of Arts, plastic artist, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Ludmila ȘIMANSCHI, PhD in Philology, associate professor, "B. P.-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chisinau.

SCIENTIFIC BOARD

Liliana CONDRATICOVA, PhD in History and the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage, Chisinau.

Bogdan CREȚU, PhD in Philology, professor, Institute of Romanian Philology "A. Philippide", Romanian Academy, Iasi Branch, Romania.

Aurelian DĂNILĂ, academician, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, PhD in the Study of Arts, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Inga DRUȚĂ, PhD in Philology, "B. P.-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chisinau.

Nicolae ENCIU, PhD in History, Institute of History, Chisinau.

Aurelia HANGANU, PhD in Philology, associate professor, State University "Dimitrie Cantemir", Chisinau

Mariana HARJEVSCHI, PhD in Sciences of Communication, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chisinau.

Adrian-Silvan IONESCU, PhD in Historical Sciences, professor, "George Oprescu" Institute for Art History, Bucharest, Romanian Academy, Romania.

Király V. ISTVÁN, PhD in Philosophy, professor, Department of Philosophy of the Babes-Bolyai University, Cluj, Romania.

Lidia KULIKOVSKI, PhD in Pedagogy, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chisinau.

Mircea MARTIN, academician, professor, Romanian Academy, Bucharest, Romania.

Victor MORARU, correspondent member of the ASM, PhD in Social Sciences, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Gheorghe MUSTEA, academician, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Ioan OPRIȘ, PhD in Historical Sciences, professor, "Valahia" University of Târgoviște, Romania.

Ion SIMUȚ, PhD in Philology, professor, Faculty of Letters of the University of Oradea, Romania.

Alina TOFAN, PhD in Philology, Institute of Romance, University of Leipzig, Germany.

Elena UNGUREANU, PhD in Philology, "B. P.-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chisinau.

Cornel UNGUREANU, PhD in Philosophy, professor, West University of Timișoara, Romania.

Nicoleta VORNICU, PhD in chemistry, Metropolitan Research Centre T.A.B.O.R, Iasi, Romania.

Diana VRABIE, PhD in Philology, professor associate, "Alecu Russo" State University, Balti.

Tudor ZBÂRNEA, academician, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, National Art Museum of Moldova, Chisinau.

Bookbilding`s conception: Veronica ȘTEFĂNEȚ; Painting: *The path of memory*, 2016, author Tudor ZBÂRNEA

The authors hold sole responsability for the views expressed in their texts.

The volum is reviewed, approved and recommended by the Scientific Council of the "B. P. Hasdeu" Municipal Library.
The copyright of this issue was funded by the Romanian Cultural Institute in Bucharest.

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

Adress of Editorial Board: Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, no. 148.
Phone.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com
web site: http://dialogica.asm.md

Cuprins

Dialog
Aliona GRATI, Maria PILCHIN Criticul literar printre cărţile de poezie 6

Intertext
Cornel UNGUREANU Mihai Eminescu. Centrul şi calea spre el 16
Ludmila ŞIMANSCHI Modul de existenţă al poeziei Călinei Trifan într-o lume postmodernă 26
Elena UNGUREANU Nicolae Mătcaş: „Sunt, ca Manole, un umil zidar” 33
Elizabeta IOVU Suggestions for the interpretation of the literary text from the literary imagology's perspective 40

Acentrice
Adrian-Silvan IONESCU Un portret fotografic de ţară la 1923: E. O. Hoppé în România Mare .. 49
Aurelian DĂNILĂ Saga familiei Rahmaninov şi legătura ei cu Alexandr Ziloti 63
Alla CHASTINA The creativity of architect G. Toricelli (1796–1843) 68
Natalia PROCOP L'art du batik moldave 72

Liantul social
Valentina ENCIU, Nicolae ENCIU Ideea unificării Europei în retrovizorul istoriei 80
Olga CĂPĂŢÂNĂ Génocide et déportations des moldaves 95

Oraşul meu
Aliona GRATI Mitopoetica oraşului Chişinău (dosarul vizitatorilor din prima jumătate a secolului al XX-lea) (II)..... 101
Eugen STRĂUŢIU Originile Sibiului multietnic 112

Giuvaiere culturale
Petru BEJAN Tudor Zbârnea – un pictor de idei 121

Imaginarul literei
Ivan PILCHIN *ars poetica, lumina ta, mahiro takana, ivanghelia pentru tine* 127
Veronica ŞTEFĂNEŢ *„cădere liberă”, orice bucurie, să nu crezi, take my breath away* 129

Cuvântul celuilalt (ancheta revistei)
Virgil BOTNARU, Cristina DICUSAR, Rodica GOTCA, Tatiana GROSU, Artiom OLEACU, Anastasia PALII, Vitalie ŞEGA, Veronica ŞTEFĂNEŢ 131

Abajur pentru o bibliotecă
Leo Bordeianu, *Aripi pentru înălţare;*
Opt şi *Unsprezece tineri poeţi din Chişinău* (ant. Dumitru Crudu);
Rodica Gotca, *Frontiere desenate în aer cu pumnul*;
Virgil Botnaru, *Schimbare de atitudine* 136

Content

Dialogue

Aliona GRATI, Maria PILCHIN The literary critic among poetry books 6

Intertext

Cornel UNGUREANU Mihai Eminescu. Center and the path to it 16
Ludmila ȘIMANSCHI The mode of existence of Călina Trifan's poetry in a postmodern world ... 26
Elena UNGUREANU Nicolae Mătcaș: "I am, like Manole, a humble mason" 33
Elizabeta IOVU Suggestions for the interpretation of the literary text from the literary imagology's perspective 40

Acentrics studies

Adrian-Silvan Ionescu A country photo portrait of 1923: E. O. HOPPÉ in Greater Romania 49
Aurelian DĂNILĂ The Rahmaninov family saga and its connection with Alexandr Ziloti 63
Alla CHASTINA The creativity of architect G. Toricelli (1796–1843) 68
Natalia PROCOP The art of batik in Moldova 72

THE SOCIAL LIANT

Valentina ENCIU, Nicolae ENCIU The idea of the unification of Europe in the rearview of history 80
Olga CĂPĂȚÂNĂ Moldovan genocide and deportations 95

MY CITY

Aliona GRATI Mythopoetic of Chisinau City (Visitor's file from the first half of the 20th century) (II) 101
Eugen STRĂUȚIU The Origins of the multiethnic Sibiu 112

CULTURAL JEWELS

Petru BEJAN Tudor Zbârnea – A painter of ideas 121

IMAGINARY OF THE LETTER

Ivan PILCHIN *ars poetica, your light, mahiro takana, ivanghelia for you* 127
Veronica ȘTEFĂNEȚ *"free fall", any joy, don't think that, take my breath away* 129

THE OTHER'S WORD (journal's inquiry)

Virgil BOTNARU, Cristina DICUSAR, Rodica GOTCA, Tatiana GROSU, Artiom OLEACU, Anastasia PALII, Vitalie ȘEGA, Veronica ȘTEFĂNEȚ 131

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

Leo Bordeianu, *Wings for elevation;*
Eight and *Eleven young poets from Chisinau* (ant. Dumitru Crudu);
Rodica Gotca, *Borders drawn in the air with a fist*;
Virgil Botnaru, *Change of attitude* 136

Aliona GRATI

Director de proiect și redactor-șef *Dialogica*. Doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar. Domenii de preocupare: critică, istorie și teorie literară, studii culturale. Cărți publicate: *Magda Isanos. Eseu despre structura imaginarului,* Chișinău: Prut, 2004; *Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc,* Chișinău: Gunivas, 2009; *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*, Chișinău: Arc, 2018 etc.

Maria PILCHIN

Directorul Bibliotecii Centrale, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”. Domenii de preocupare: critică și istorie literară, eseu, studii culturale, marketing cultural, jurnalism socio-cultural, social media marketing. Volume publicate: *Poezie, Eros și Putere (eseuri literare)*, Chișinău: Prut, 2017; *Realități poetice în zigzag (critică literară)*, Iași: Junimea, 2017; *De mână cu Marele Joker. Eseuri literare*, Chișinău: Prut, 2013 etc.

CRITICUL LITERAR PRINTRE CĂRȚILE DE POEZIE

Dedicăm acest număr Poeziei. Dialogul nostru are, prin urmare, rolul de a iniția discursurile despre acest gen literar în spațiul revistei și în afara acesteia, eventual în cel al bibliotecii. Pornim prin a ne împărtăși principiile, modelele de critică, instrumentele de lucru pe care le-am utilizat, eu și partenera mea de dialog, Maria Pilchin, în practica de analiză a fenomenului poetic actual, generat atât în paginile revistelor, cât și în activitatea editorială. Ce este poezia; cum recunoaște criticul poezia autentică în noianul de tipărituri care invadează piața încontinuu cu producții eterogene; ce criterii folosește când evaluează primele texte lirice ale unor poeți tineri; cum distinge valoarea autentică și durabilă de ceea ce reprezintă doar aparență perisabilă; ce își dorește de la poezia nouă și care sunt datoriile activității lui de critic de întâmpinare – sunt câteva aspecte pe care le vom viza.

AG: Întenționând să dea o definiție poeziei în *Prelegeri despre artă și literatura frumoasă*, August Wilhelm Schlegel și-a adus în susținere o poveste antică cu valoare de apoftegmă. Se zice că atunci când domnitorul Siracuzei l-a întrebat pe poetul Simonide ce este divinitatea, acela i-a cerut răgaz să se gândească. După trecerea termenului, a mai cerut două zile, apoi încă trei zile și așa mai departe, până când în cele din urmă, domnitorul insistând să capete o explicație reală, Simonide a venit cu un răspuns cât se poate de evaziv: problema i se părea cu atât mai neclară, cu cât reflecta mai mult la ea. De fapt, Simonide a lăsat să se înțeleagă că divinitatea este un gând

nelimitat, o idee. Iată că și Schlegel era înclinat să răspundă la fel la întrebarea *Ce e poezia?* După părerea mentorului spiritual al școlii romantice de la Jena, poezia este un gen eminamente originar, tot ce este mai omniprezent și mai atotpătrunzător, haos frumos, mitologie, limbă a zeilor, limbă maternă a omenirii, poezie a poeziei, poem niciodată desăvârșit etc. Adică poezia nu acceptă formule finite. Din fericire, nu a fost inventată o formulă teoretică în stare să exprime plenar natura poeziei de la Homer până astăzi.

Cum poezia nu se poate lăsa definită exhaustiv, tot astfel îi este dificil unui critic literar, oricui în fond, să explice cu exactitate matematică indicatorii care asigură unui text calitatea de poezie. Ce este poezia și mai ales cum trebuie să fie expresia valorizării ei sunt întrebări dintr-un chestionar fundamental, la care nu se poate răspunde cu simplitate, în orice caz, nu în limitele unei discuții. S-a vorbit mult despre faptul că poezia nu poate primi vreo definiție. Orice încercare cu astfel de veleități va fi pândită iremediabil de pericolele căderii în desuetudine, diletantism sau pedanterie, căci niciuna nu va reuși să acopere întreaga complexitate și diversitate a textelor și fenomenelor reunite sub acest nume. Normativitatea ar fi tocmai contrară logicii poeziei, căci creația este un fenomen spontan, fantezia creatoare e inepuizabilă, iar interpretările nu pot fi decât temporare, limitate, mereu insuficiente. Cu atât mai mult că „Poeții înșiși nu știu ce este poezia și excelează în definiții de tip extravagant", scria G. Călinescu cu referire la poeții avangardei în studiul său *Principii de estetică*, ajungând la concluzia că poezia nu se poate defini, ci numai descrie. În schimb, cu toții avem, susținea criticul, mai mult sau mai puțin dezvoltat, *simțul pentru poezie*, care este o parte a tendinței spiritului uman pentru absolut și frumos. Prin anchetarea spiritelor cele mai alese ale umanității se poate ajunge la stabilirea unor pseudo-norme orientative, cu care vom urmări „să aflăm nu *ce este poezia*, ci *cum este poezia*".

Pentru a discerne poezia de non-poezie, criticul literar trebuie să fie înzestrat cu simț estetic. Gustul sau simțul estetic se bazează pe anumite înclinații înăscute, dar presupune și cultivare. Vocația critică este tot atât de obligatorie ca inteligența. Conceptul de *simț critic* aparține lui M. Dragomirescu, fiind un înlocuitor al celui de *gust estetic*, considerat de teoretician vetust și imprecis la acea vreme. M. Dragomirescu îi dădea înțelegerea de un nou simț pe lângă cele obișnuite, prin care am evalua „obiectiv" o operă de artă. În eseul său *Bunul-simț ca paradox*, Alexandru Paleologu venea să completeze ideea simțului pentru poezie, impunând conceptul de *bunul-simț*, care întrunea la el mai multe virtuți ale criticului literar, precum rațiunea, luciditatea, moderația, consecvența și înțelepciunea. Bunul-simț îngemăna semnificații morale, filosofice și estetice și era considerat o tehnică de lucru și de cunoaștere a criticului literar. La rândul său, în *Poezie și modă poetică*, Ștefan Augustin Doinaș menționează că, spre deosebire de cititorul comun, simțul unui critic literar este ghidat de niște principii de estetică atunci când distinge valoarea autentică de producțiile mimetice și aservite unei mode poetice. Din considerațiile teoretice și analiza textelor poetice se va degaja arta poetică. Acestea sunt doar câteva repere teoretice ale unor maeștri cu autoritate maximă, care au pus în discuție instrumentele metodologice ale unui critic de poezie, lista completă a lor este enormă.

Faptul că un critic literar, spre deosebire de cititorul degustător de savori poetice, este dator să frecventeze studiul literaturii, chiar dacă posedă un talent înăscut, nu mai trebuie demonstrat. Domeniile teoriei și criticii literare își justifică existența prin rolul lor de a întreține vii discuțiile despre principiile și criteriile axiologice, pe care tind să le clarifice încontinuu, ali-

mentându-le din procesul general al studiilor literare. La ora actuală se cunosc o multitudine de perspective și soluții de interpretare „științifică" a textului literar care vin în ajutorul criticului, încât o lectură după principiile strict personale, fără conștiință epistemologică și cultură generală, aproape că nu mai este posibilă. Criticul trebuie să fie îmbibat de cultura cărții, erudiția nu poate lipsi într-un comentariu critic considerat de calitate. Critica *de profunzime*, *geometria* și *finețea* analizelor, adaugă judicios Mircea Martin, sunt de asemenea apanajul marilor critici, care servesc drept modele.

MP: Ce este poezia? Cum măsurăm valoarea poeziei? Prin forța ei de a transmite un univers intim (mai ales la debut), o epocă și un spațiu uman (în cărțile care urmează); printr-un magnetism care surprinde și captează la orice etapă a creației. De reperat este o anumită responsabilitate auctorială pentru imaginile și ideile propuse cititorului, dar și pentru simțul structural aplicat textelor sale. Poetul nu trebuie să caute să placă, să flateze cu orice preț. Iar un critic de poezie e, în primul rând, un specialist al abstracțiunii, al limbajului abstract. Wilhelm Dilthey insista în *Trăire și poezie* pe faptul că „la temelia creației poetice stă deci trăirea personală, înțelegerea unor realități străine, lărgirea și adâncirea experienței prin idei". Criticul trebuie să poată, în spatele acelei abstracțiuni, să întrezărească toate acestea. Să le deducă, să le formuleze și să le împărtășească unui public interesat sau potențial.

Mereu e nevoie de intuiție, de simțire în poezie, cu atât mai mult în critica poeziei. Intuiția îl va ajuta pe critic să scoată în evidență incoerențele voite ale poeziei în dimensiunea ei sentimentală, în zonele simțirii umane. Intuiția completată de o bună cunoaștere teoretică a proceselor literare va încununa din plin interpretarea. Într-un secol al școlarizării generale, nu consider „conceptele filosofice" drept „inutile poetului" (Benedetto Croce, *Poezia*), dar voi fi de acord cu teza lui Croce că e timpul ca procesul poetic să iasă din sfera intuitivă pură. Un exod definitiv însă nu va avea loc niciodată. Receptarea unui poem poate fi senzorială, adică estetică, și emotivă, adică poetică, consideră Guido Morpurgo Tagliabue, însă cu precizarea că niciodată într-o formă pură. Sentimentul și intuiția nu vor fi excluse niciodată, căci ele sunt matricea poeziei, „poeticitatea unei poezii constă într-un mod coerent al sentimentului și într-o intuiție eficientă" (Alonso Amado, *Materie și formă în poezie*). Criticul va ști însă să transforme aceste stări ale eului într-o interpretare în care să opereze cu un instrumentar rațional.

AG: Uneori, la orele de perfecționare a cadrelor didactice, sunt întrebată de profesorii de literatură care e totuși prima acțiune în procesul de analiză a textului literar. Întrebarea, ușor naivă pentru niște cadre cu experiență la clasă de ani de zile, se explică prin faptul că, la ora actuală, acestora li se recomandă o puzderie de ghiduri didactice cu un amalgam de informații și instrucțiuni care pot deruta de bună seamă. De vreme ce considerați literatura o artă, porniți de la întrebarea: *Ce ați simțit la lectură?*, le răspund. Atâta doar că răspunsurile ar trebui să aibă limbajul categoriilor estetice, iar „alfabetul" numelor pe care le poartă aceste simțuri trebuie învățat și nuanțat: *frumos*, *urât*, *estetic*, *poetic*, *grotesc*, *sublim*, *grațios*, *plastic*, *muzical*, *miniatural*, *monumental* etc.

Teoreticienii au elaborat niște algoritmi de identificare a omului lirei. Urmându-i, un bun critic literar va avea un simț destul de dezvoltat pentru a recunoaște vibrația axiologică a unui text, a unei colecții de texte și va identifica acel sâmbure particular care îl face remarcabil pe un poet. El va formula legile de care este guverna-

tă opera şi va decela substanţa lirică, care e un amestec inextricabil de talent, cultură poetică, ideatică filosofică şi timbru personal.

Primul lucru care trebuie să-l constate un critic este dacă are în faţă un obiect de artă, dacă acesta aparţine artisticului ca sferă spirituală, şi nu este un text oarecare. Textul artistic îşi are raţiunea şi un scop în sine şi nu urmăreşte să comunice informaţii de sorginte politică, religioasă, socială etc., deşi le poate conţine şi se află în corelaţie cu acestea. Trebuie văzut dacă textul are o identitate estetică, artistică şi, în mod obligatoriu, literară. Toţi cititorii au un oarecare simţ al esteticului şi literarului, cultivat mai bine sau mai rău în şcoală, care îi ajută să distingă între valoare şi nonvaloare. Faţă de criticul literar exigenţele sunt firește mai mari, de la el se aşteaptă judecăţi de valoare orientative şi formatoare de gust.

Criticul va constata dacă autorul în cauză are o ştiinţă sau măcar o intuiţie a construcţiei lirice. El va evalua textul, menţiona G. Călinescu în studiul sus-amintit, în ceea ce priveşte caracterul „organizat" al datului poetic. „Structura" sau „ideea poetică" vor constitui punctul de plecare în procesul de valorizare. O sumă de cuvinte şi imagini nu fac o poezie, trebuie să existe un sens în organizarea lor. Nici truculenta potrivire de ritm şi de cuvinte, nici simpla magie verbală nu vor face o poezie, ci mai degrabă atmosferă degajată din preponderenţa anumitor cuvinte şi imagini, din care criticul poate reconstitui un întreg poetic.

Un alt aspect obligatoriu pentru a constata prezenţa poeziei este noutatea pe care o reprezintă structura ei, dacă aceasta se manifestă ca o replică şi atitudine personală şi originală faţă de lume. Poetul selectează din realitate un virtual semnificativ care îi exprimă reacţia aparte, neobişnuită faţă de această realitate. Datorită virtuţilor lui creatoare, lirismul este o replică faţă de real, o nouă geometrie posibilă. Imaginea artistică oferă o altă faţă a universului, născută din misterul lui inepuizabil, atât în ordinea obiectivă, cât şi în cea subiectivă. Trebuie să se urmărească şi dacă imaginea reuşeşte să orienteze spre o perspectivă, să treacă pe nesimţite în viziune lirică.

Dar cel mai important lucru e că această alcătuire ar trebui să provoace receptorului emoţie estetică, adică să trimită dincolo de ea, către un sens estetic care deschide un infinit de sensuri posibile. De exemplu, „poeticul" este o categorie estetică, prin expresiile ei de inocenţă, exuberanţă, libertate şi fericire orientează sensibilitatea către un spectru larg de semnificaţii. Receptarea acestora produce plăcere estetică şi, pe deasupra, informează, educă, propune idei. Deci, criticul va chestiona poezia dacă aceasta are forţă de penetraţie, produce sensibilitate, trezeşte emoţia noastră, creează starea poetică. Dar acest lucru nu înseamnă că va aproba orice manifestare a sentimentului (un alt avertisment al lui G. Călinescu), ci numai pe acelea care angrenează întreaga structură, care respectă toate condiţiile expuse telegrafic mai sus.

MP: Cum realizăm probitatea poeziei? Cum venim cu acea judecată de valoare bine argumentată? Cred că poezia, cu nuanţele ei estetice, cu formele ei de manifestare şi de sensibilizare a receptorului este totuşi un caz aparte. Felul în care te mişcă poezia presupune şi o dexteritate a receptării. Ritmul frazei, fluxul lexical şi semantic solicită un anumit tip de construcţie mentală a celui care se apropie de poezie. Judecata de valoare, judecata de apreciere nu poate totuşi exista în afara unor norme estetice de judecată, în afara unui sistem estetico-filosofic care spune ce este frumosul/ urâtul, grotescul/ sublimul, binele/ răul şi cum trebuie acesta să fie (exprimat). Dar aceasta nu exclude şi poate chiar încurajează subiectivismul estetic, atâta timp cât criticul rămâne a fi totuşi un subiect (gânditor). Şi asta în

pofida recentelor (nu știu dacă încă actualelor, chiar dacă se încearcă o revenire la ele) estetici obiectuale de sorginte structuralistă.

Am tot respectul pentru critica doctă. Îmi displace însă critica care se vrea cu orice preț academică, nefiind în esența ei asta. E critica obsedată să producă cu orice preț termeni noi care nu au acoperire în realitate, una care vrea neapărat să creeze o școală, să se poziționeze drept generatoare de direcții, dar care, într-un final e prețioasă și seacă sau metaforică și barocă. E critica de provincie, ambițioasă, dar fără stofă. Desigur, o pregătire teoretică, în cazul unui critic, nu poate și nu trebuie să lipsească. Altfel, el nu va putea aprecia simplitatea sau, din contră, complexitatea tehnică și ideatică a acesteia. Chiar și critica impresionistă (de bună calitate) nu poate să nu aibă în spate o pregătire academică, un corpus de lecturi teoretice. Altfel, vorbim despre laude deșarte și festivisme de prost gust sau de mimări ale actului critic aplicat și obiectiv. Critica impresionistă mizează pe plăcerea receptării, pe o dimensiune hedonistă a actului critic. E considerată adesea drept simplistă și totuși aceasta încă nu a putut fi scoasă definitiv în afara discuției despre critica literară, așa cum literatura și interpretarea ei e și despre plăcere. De aceea trebuie să existe și acest tip de critică, condiția e să fie de bună calitate.

AG: Bineînțeles că poezia și interpretarea ei trebuie să producă plăcere estetică, dar nici celelalte valori nu sunt de ignorat. Complexitatea axiologică este indicatorul unei poezii remarcabile. Poezia de calitate îmbină, în funcție de intenția poetică, performanța de limbaj, amplitudinea fanteziei poetice, capacitatea deosebită de a contura realul și de a transforma domeniul subiectiv în viziuni superioare. Un critic bun va sesiza vigoarea și plenitudinea unei poezii autentice și va deconspira impostura sentimentală cu pretenții de artă, exprimarea grosolană a sentimentului. Nu avem nevoie nici de secrețiile lirice forțate și necontrolate, nici de de versuri etalând sărăcie intelectuală.

Prin comentariile sale, criticul literar va trebui să sporească conștiința estetică. El va investiga zona sensibilității pe care o frecventează poetul, îi va chestiona expresia poetică, forța verbală, urzeala unică, inefabilul personal, expresia personală, tensiunea spiritului, gesticulația universului și multe alte lucruri prevăzute de canoanele teoretice ale criticii moderne a poeziei. A existat din Antichitate până astăzi o diversitate de forme și de gusturi, o sumă enormă de convenții și norme proprii speciei, la care se adaugă stilul diferit de la poet la poet. Toate convențiile sunt potrivite, depinde însă dacă intenția poetică obține rezultate expresive, bunăoară dacă poetul-orfeu are eficacitate magic-poetică, dacă poetului cu gust pentru ezoteric îi reușesc încifrările hermeneutice, iar celui cu apetit al sentinței și gnomului, formula grav-sacerdotală. Trebuie văzut dacă creatorul cu deschidere spre convenția modernistă are destulă forță de sfidare la adresa esteticii conservatoare, deține tehnica *ars combinatoria*, denotă performanță de limbaj în exprimarea inefabilului etc. Unui poet postmodernist i se va chestiona caracterul ludic, prestidigitația de limbaj, referința intertextuală. Nu se poate evita încadrarea poetului în spiritul epocii curente.

MP: Atunci când vorbim despre critica literară, ne poziționăm în zona teoriei valorilor. Valoarea se referă atât la formă, cât și la conținut, de fapt, ea se referă la o organică complementaritate a acestora. Mijloacele de expresie vor rămâne pentru critică simple modalități de ornare textuală, dacă acestea nu vor avea și corespondențe semantice, de conținut în text. Criticul va practica o perpetuă considerare și reconsiderare a actului poetic. Cu certitudine, pe

lângă cunoștințele sale teoretice și pe lângă abilitățile sale practice într-ale scrisului, el trebuie să dea dovadă de răbdare. Sună ciudat ceea ce spun, probabil, dar este vorba de răbdarea lecturii și a relecturii poeziei, a revizitării epocii și a poetului. Un poem e mai mereu un vârf de aisberg. Și criticul va deduce întregul, va încerca să îl înțeleagă și să îl *explice* celorlalți. E un proces al lucrului interior, e acțiunea poeziei în mintea criticului. Rediscutarea poeziei de ieri (revenirea, spre exemplu, la poezia Magdei Isanos, o revizitare care denotă acea *răbdare* a criticului) e mereu necesară și de apreciat. Critica poeziei necesită mereu o detașare de text, o gândire și o regândire în solitudine a acestuia. Și doar după asta vom remarca ipostaza de formator de gust și de opinii a criticului.

Ce dimensiuni valorice aplicăm poeziei? Critica ar putea să greșească? Da, își are și ea limitele sale: o inerție generațională a procesului literar, conjuncturile, petele albe (lipsa criticii pe potriva unui tip de poezie). Scoțând din rând figurile proeminente ale poeziei dintr-o epocă, dintr-un spațiu sau dintr-un grup de poeți, criticul se opune dezagregării axiologice a poeziei, uitării și ignoranței culturale de care suferim din ce în ce mai mult. Cu siguranță, ar putea să nu nimerească ținta. Vehemența discursului, prestația notabilă nu exclud erorile, scăpările care se referă la context, influențe, teme poetice, stil etc. Un lucru firesc, până la urmă. Nu pot însă să îi scape acei stihuitori ai banalului, care își presoară textele cu prețiozități și platitudini ornate. Impostorii nu trec prin acele porți (critice). Nu pot să treacă, sub nicio formă.

AG: Critica nu poate substitui lectura poemului, ea poate doar să constate existența poeziei, să găsească căile ei de decantare, supapele pentru degajare lirică, să indice un început de drum, arătând promisiunea de la capătul lui. Criticul urmărește etapele creării poeziei de la „prima trezire a instinctului" până la intenția împlinită a artistului: opera(A. W. Schlegel), traseul de la intuiție până la expresie (Benedetto Croce), modalitățile prin care conștiința se adresează realului și îl reprezintă în forma expresiei ce implică *semiosis*-ul (Cesare Brandi) (șirul „rețetelor critice" poate continua mult), inventariind teme, subiecte, procedee. Având la îndemână atâtea metode și perspective de interpretare, el poate descrie formele incantatorii care păstrează secretul poeziei, psiheea poetică, elementele arhetipale, nuanțele de mister, sugestiile, simbolurile, sensurile și multe altele inventate de acea parte a umanității creatoare de poezie.

Critica nu descifrează, nu traduce, ea mijlocește pătrunderea în literă, găsește explicații surselor de elevație, prinde esența, investighează ambiguitățile, verifică dacă poezia se încadrează în simțul estetic al timpului, în acel unghi particular al istoriei prin care se receptează valorile. Poetica modernă cere concentrarea atenției nu pe ce spune, ci pe cum spune poezia, pe tehnică, pe ceea ce vechii greci numeau *poiesis*. Evaluând o poezie, criticul va pune în evidență procedeul caracteristic. Sunt atâtea și atâtea tehnici, unele înrudite cu muzica sau cu pictura, altele sporind atmosfera misterioasă, sugestia sau ambiguitatea. Poezia de ultimă oră explorează posibilitățile de reprezentare a hiperrealității.

MP: Ținuta stilistică și plasticitatea nu sunt de ignorat nici azi, chiar dacă retorica și estetica par a fi marginalizate. Într-adevăr, epoca noastră e interesată mai mult de *cum*, decât de *ce*. Doar că acest *cum* se transformă într-un *ce* anume în comentariul criticului. Știm că sonoritatea și organicitatea exprimării mereu vor fi actuale, atâta timp cât omul va avea simțul auzului. E vorba de acele *bildungsformen* ale poeziei, de manifestările ei formale. Forma nu va fi lipsită

însă de fond. Pornind de la teoriile despre conținut, presupunem faptul că urzeala textului va conține coerența și coeziunea unei idei inițiale, a unui nucleu de la care pornesc și se declanșează toate. Desigur, nu toate elementele dintr-un poem pot fi conceptualizate. Unele pot fi catalogate drept incantații, stări de transă, onirice, poetice etc. Dar ele nu țin de conceptul primar. Poemul căruia îi lipsește acesta e fără miez. Mă refer aici la substanțializarea poeziei printr-un nod ideatic interior, care se manifestă în afară prin corelațiile imaginilor și asociațiile lexicale și stilistice. Vorbim despre ajustarea mijloacelor poetice la o idee și despre o intropatie poetică a stărilor unui eu.

Criticul poate deveni (dacă există o nevoie stringentă) un *psiholog* al actului poetic. El poate deduce, explica obsesiile, inhibițiile, blocajele și autoportretele poetice dintr-un text, volum sau din opera unui autor. Totul depinde de cum și pentru ce o va face. Cu același succes, el poate observa acele *strategii* mentale ale poetului în a-și *construi* opera. E aproape o preocupare ce ține de dimensiuni care vin din afara literaturii propriu-zise. Și drept argument ne vor servi toate teoriile legate de psihologia creației.

AG: Criticul compară poezia unui autor cu altele din creația acestuia, o raportează la fenomenul liric național sau general, îi reperează influențele literare, modelele. Uneori sunt importante asemănările, alteori deosebirile. Prin modalități diferite, el descoperă însușiri deosebite. Așadar, poemul va trece un proces de decantare, suma lui de calități ce va actualiza în funcție de talentul și erudiția criticului.

MP: Da, criticul este și un comparatist în sens diacronic, el citește literaturi și epoci. Criticul de poezie este și un istoric al procesului literar, da, și al culturii cărții sau măcar o persoană conștientă de cronologia poeticului. Să nu uităm că, ruptă de contextul istoric, poezia epigonă are o valoare părelnică, așa cum epigonul-manierist șlefuiește ideea sau stilul predecesorului până la brianță, lipsindu-i însă, cu desăvârșire, originalitatea și pionieratul marilor lirici. Criticul preocupat de poezie mereu însă va accepta dihotomia anti-modernilor și anti-tradiționaliștilor. Două entități atât de necesare una alteia. Criticul va ști să aprecieze disponibilitatea unui poet pentru un anumit stil poetic, pentru o anumită temă literară. Viabilitatea poetică în timp a acestora va fi o probă. Da, la un moment dat, critica validează, timpul, însă foarte selectiv, edifică canonul. Și posteritatea, emancipată de *viermuiala* momentului, este cel mai exact și rigid cenzor.

AG: Critica este în același timp o artă, criticul literar este și el un artist cu îndeletniciri literare.Vocația critică presupune pasiune a comentariului, privire sporitoare și creație. El își racordează comentariile la sensibilitatea și la cântecul degajat de poeme, apoi plăsmuiește subtil și grațios pe marginea lui și poate, la rândul său, produce pasaje de literatură. Divagațiile capricioase și rafinate nu strică operei de critică, gen eminamente literar printre celelalte. Cum bine a spus-o William Empson în *Șapte tipuri de ambiguitate*, procesul de interpretare a unui poet este unul de *recreare* a poeziilor în spiritul celui care o face. Astfel, criticul produce un nou text literar: poezia „cititorului ideal". Alexandru Paleologu vorbea, în *Ipoteze de lucru*, și despre o „imaginație critică", capabilă de a construi viziuni coerente, totalizante și revelatoare asupra unei opere sau unei literaturi, dând drept exemple cazurile lui Sainte-Beuve sau G. Călinescu.

MP: Criticul mereu își va cultiva disprețul pentru locurile comune în creație. În același timp, el va fi un *fidel* al poemelor străine, dar,

până la urmă, va fi și poet (artist). Asta ar trebui să fie neapărat. Și nu mă refer la texte poetice semnate, mai degrabă invoc aici o stare de spirit, o atitudine față de lume și lucruri, o energie asociativă a limbajului receptat, o sensibilitate pentru producerea de limbaj și stil, o deschidere față de poezie. E spiritul conținut de un puls poetic intens și de lucide zbateri teoretice ale minții. E uimirea în fața poeziei și „această conștiință mirată este conștiința critică: conștiință a cititorului, conștiință a unei ființe căreia îi este dat să surprindă ca fiind al său ceva ce se petrece în conștiința unei alte ființe" (Georges Poulet, *Conștiința critică*).

AG: „Un mare critic este un om cu o uriașă putere de a admira, având voința și știința de a-și explica rațional și lucid și de a o duce până la cele mai adânci straturi ale operei admirate", scria același sclipitor critic Alexandru Paleologu în cartea sa *Ipoteze de lucru*. Însă numai o critică diletantă își va reduce demersul la adulație sterilă și propagandă, exclamații și extazieri la îndemâna oricui.

MP: Criticul scoate în evidență anumite dezechilibre (estetice, stilistice, conceptuale). Scepticismul ar trebui să fie, în acest sens, un prim instrument al criticului de poezie. Îndoiala – iată unealta deconspirării sentimentalismelor contrafăcute și desuete. Criticul de poezie e un *controlor* al autenticității poetice și un sfidător al ipocriziei. Nu gustă din poemele edulcorate și din molatecele versuri ale unora. Tot el dă în vileag pseudo-intelectualismul poeziei altora. El știe să se miște panoramic de la poezia meditativă la cea civică, de la poemele amorului la psalmii religioși. Finalitatea acestor mișcări este să identifice capacitatea de esențializare a textului, a ceea ce a vrut autorul să transmită și receptorul să primească. Jean Starobinski, referindu-se la o „eficacitate a activității critice", susținea „energia interogației", întrebându-se la rândul său: „Ce mai rămâne din critică, dacă întrebarea noastră e timidă, dacă limbajul nostru e stereotip, dacă conceptele noastre sunt nesigure?"

AG: Criticul alege și ierarhizează valori mai mari, dar și pe cele mai mici. Atunci când are în fața poezia unei personalități conturate, una din acelea de prim-rang care dau tonul evoluției poeziei, beneficiind de exegeze multiple, rolul criticului e de a decupa un segment al liricului neevidențiat până la el, de a desprinde un filon neexprimat de altcineva, o problemă nerezolvată sau alte aspecte care dormitau în umbra exegezei. Când are de a face cu un autor debutant sau cu o carte nouă a unui tânăr mai mult sau mai puțin afirmat, dincolo de dorința de susținere, criticul va menține același etalon al valorii. Doar trecut prin filtrul valorii, al criteriilor axiologice adecvate, un text se va arată tuturor relevant artistic. Doar urmând această cale, textul poate fi valorizat estetic.

MP: La o anumită etapă a carierei sale, criticul de poeziei va trebui să își justifice interesul pentru un poet sau altul, pentru un anumit tip de poezie. Mizele poetice sunt și despre cel care le face și adesea sunt, în primul rând, despre el. Privită în desfășurare, cariera unui critic de poezie (lucru valabil și pentru celelalte genuri), selecțiile și validările lui, îl atestă sau nu și pe el în timp. Au fost confirmate mizele criticului într-un caz sau altul?! „Răspunsul apreciativ dat operei" (Ingarden), evaluarea critică e și o devenire a celui care o face. De ce a ales un poet, o poetă? Care sunt criteriile actului selectiv? O școală de poezie? O conjunctură editorială sau de politică paraliterară? Nu e oare criticul o conștiință evaluativă prin însăși structura sa cognitivă, nu cunoaște el oare pentru a aprecia?! Iată de ce „interpretul trebuie

să-şi asume în mod liber riscurile" (Jean Starobinski, *Textul şi interpretul*).

Criticul mereu va căuta o *aurea mediocritas* care să îmbine reuşit cantitatea şi calitatea poeziei. Cât şi cum scrie un poet? Întrebări care răsună tot mai des în spaţiul literar. Un „poet bun, dar fără operă" – i se reproşează cuiva; „scrie mult, dar fără a discerne, e autorul unei opere inegale" – se spune despre un alt poet. Criterii relative, dar funcţionale. Totuşi câtă operă are Artur Rimbaud, autorul unei singure cărţi de poeme?! E nevoie să păstrăm însă proporţiile. Câţi Rimbaud are o epocă, un spaţiu literar?! Totodată, să nu uităm că o istorie a literaturii (scrisă sau imaginară, mă refer la un imaginar colectiv, o receptare sincronică) nu e făcută doar din generali (a se citi performeri), dar şi din grosul armatei (poeţii suficient de buni). Şi, dacă e adevărat că după război sunt mulţi eroi, să nu uităm şi de acei trecuţi la *şi alţii* în topurile literare de tot felul.

AG: Oricine se află în preajma fenomenului nu vede cu uşurinţă ansamblul. Unii dintre noi mai fericiţi vor reuşi să ofere peste ani o operă solidă cu o viziune totalizantă asupra fenomenului liric, alţii se vor mulţumi cu ideea susţinerii procesului general, adică în rolul de actori secundari, fără de care niciun spectacol nu este posibil. Totuşi activitatea noastră critică consecventă, dacă va da Dumnezeu să ţină de-a lungul anilor, va contribui la demascarea producţiilor infraartistice, va scoate din circuit droaia de platitudini, liota de sentimentali, va semnaliza pericolul debitului prolix, artificiului gol sau mucegăielii lirice. În cel mai rău caz, va trebui să fim refractare la cărţile unor aşa-zişi condeieri care denotă vacuitate artistică. Îi vom trata pe aceştia cu tăcere, ceea ce nu înseamnă neapărat indiferenţă. O asemenea atitudine presupune riscuri. Exprimându-mă eufemistic, criticii literari nu sunt cei mai simpatizaţi scriitori.

MP: Şi în breasla noastră există unii „comentatori" de poezie asemănători celor din zona politicului. Acum, dacă stăm să analizăm, unii dintre ei chiar au făcut politică. Ei, conştient sau poate nu, fac politică şi în literatură: trag sfori, creează conjuncturi, îşi *pedepsesc* critic *rivalii*. Este un tip de comportament care îşi are locul într-un peisaj literar. Da, e unul simptomatic şi în istoria literaturii, mai ales în istoria ei publicistică, aceşti prestatori de comentarii literare îşi vor ocupa locul (marginal, dar al lor). Grav e însă atunci când un critic doar asta şi este. Cu toţii facem parte dintr-o şcoală sau un grup literar. Să ne imaginăm aşa un caz. Ce face un critic atunci când este invitat într-un juriu şi trebuie să aleagă între Ioan Es. Pop şi Ion Mureşan?! Doi poeţi de pe acelaşi raft, după mine. Iată aici intervine conjunctura. Îl va alege pe cel de care e cumva mai aproape. Consider că alegerea unuia dintre ei nu va constitui o eroare axiologică în cazul celuilalt, ci un gest de politică literară. Mai gravă e însă situaţia în care unuia dintre ei îi va fi preferat un *no name*, un cineva din rafturile de mai jos, promovat cu argumente paraliterare.

Cronicarii de poezie nu ar trebui să se limiteze doar la critica de întâmpinare, una fie adeseori favorabilă, laudativă sau, din contră, delimitativă şi obsedată de evidenţierea aspectelor negative. Cronicarului i-ar sta bine să vină şi cu studii mai ample despre un autor în care să uziteze de unele categorisiri, calificări de orientare literară, context artistic şi mize viitoare la adresa unor sau altor autori. Iată unde, de fapt, este ascunsă dificultatea cronicarului.

Benedetto Croce avea dreptate când se referea la detractorii criticii zicând că aceştia se aseamănă cu cei care hulesc şi batjocoresc medicina şi ar vrea să o suprime, dar care, cum se înţeapă la un deget, aleargă să consulte medicul. Va alerga umanitatea la critică? La critica de poezie? Dar la poezie?

AG: Ne dorim de la poezie nesfârșite surprize, norme respectate și, în același timp, depășite. Vrem o poezie fidelă unor reguli generatoare de libertate. Vom aprecia inteligența care își divulgă grația genuină, libertatea interioară a asociației ce naște metafora, diversificarea pe registre și regiuni lirice, simțul dialecticii dintre control și spontaneitate, modalitățile artistice personale, lirismul circumscris într-o sferă proprie etc. Viața pretinde necontenit noi forme poetice și nimănui nu-i este îngăduit să nesocotească această cerință.

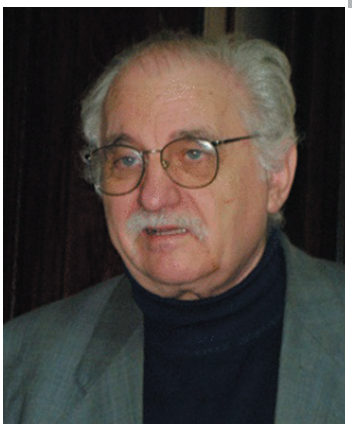
MP: Criticul nu trebui să fie restrictiv în fața inovației. Experimentele mereu își au locul. Verificăm anume argumentul existenței acelui *loc*. Experimentul și *revoluția* poetică trebuie să aducă aproape mereu neobișnuitul, acea „îmbinare dintre straniu și nobil" la care face referință Paul Ricoeur în *Metafora vie*. Dar acesta e bine să nu fie unul gratuit, de dragul senzației. Lucrurile ieșite din rând mereu trebuie să își aibă rostul. Chiar și elementul aparent accidental într-un text își ocupă locul cuvenit în economia acestuia. Așa ajungem să vorbim despre un ludic lucid, despre întâmplătorul neîntâmplător, despre conceptualizare în poezie, despre o filosofie a poeticului etc. Critica literară trebuie să caute inovația literară, dar nicidecum în scopuri descriptiv-statistice, ci mai degrabă pentru explicarea și interpretarea unui fenomen, a unei tendințe noi. Criticul cel bun va evita parafraza, el nu va fi comentatorul asemuit de Jean Starobinski, în *Textul și interpretul,* vânzătorului dintr-o prăvălie care se strecoară sub tejghea ca să decupeze, din chiar fusta clientei, bucata de stofă pe care aceasta o cerea pentru a o asorta cu îmbrăcămintea ei.

Alexandru Mușina se referea în *Eseu asupra poeziei moderne. Teoria și practica literaturii* la „schimbarea modului în care e trăită realitatea" în poezie. Astăzi, poezia nouă se impune prin via curiozitate a poetului pentru cotidian. Criticul e obligat a-i împărtăși această atitudine? Sau treaba lui e una de sistematizare, de clasificare și de apreciere a procesului poetic și a premizelor cotidiene ale poeziei. Poeții verslibriști, care practică o libertate și tematică, și stilistică, au cam înlocuit pe autorii poemelor cu rime, pe cei care performau în formele fixe ale poeziei. Și criticul, consideră Hugo Friedrich va căuta „disonanțele liricii moderne", „amenințarea excesivă a libertății", „aventurile de limbaj", el va deosebi pe „avangardiștii zilei de cei chemați, pe șarlatani de poeți".

În contextul epistemologic al începutului de secol XXI, care tot mai des invocă finaluri apocaliptice, poezia se anunță din ce în ce mai mult o soluție salvatoare. Iar dacă salvarea nu mai poate veni, în maniera unui scenariu antiutopic, dacă s-ar întâmpla să dispărem ca civilizație gânditoare și creatoare, rămășițele speciei, în cazul în care acestea vor exista, tot la poeziei vor reveni sau tot de la ea vor porni, așa cum primele creații ale omului primitiv într-ale literaturii tot poetice au fost.

Așadar, în poezie, acolo e leagănul tuturor începuturilor noastre... Iar critica poeziei e mereu prin preajmă! Criticul așteaptă mereu poezia nouă a timpului său pentru a fi uimit, căci mirarea (cu sens de: 1. surprindere; 2. reflectare; 3. întrebare) este primul lui instrument poetic.

CZU 821.135.1-1.09
DOI 10.5281/zenodo.3366944



Cornel UNGUREANU

Profesor la Universitatea de Vest din Timişoara, critic şi istoric literar, cronicar al revistei *Orizont* (din 1963), redactor şi redactor-şef adjunct al revistei *Orizont* (din 1990). A publicat peste 2000 de articole şi studii în presa culturală din România, Iugoslavia, Germania. Cercetările sale consacrate literaturilor Europei Centrale au fost reunite în volumele *Imediata noastră apropiere* (I, 1980; II, 1990) şi *Mitteleuropa periferiilor* (2002). Este autorul antijurnalelor: *A murit în Tibet* (1998), *Despre regi, saltimbanci şi maimuţe* (I, 2001; II, 2003; III, 2004). Alte cărţi: *Geografia literară* (2002), *Istoria secretă a literaturii române* (2007) etc. Studiile sale au fost traduse în Germania, Ungaria, Serbia etc.

MIHAI EMINESCU. CENTRUL ŞI CALEA SPRE EL

Anii formării. Muntele alb, insula albă

Nu înţelegem rostul lui Eminescu într-o geografie a literaturii române fără să recapitulăm, fie şi sumar, câteva dintre momentele formării sale. Poetul, prin urmare, se naşte la Botoşani şi copilăreşte la Ipoteşti. Îl va întemeia ca scriitor nordul Moldovei, locurile care vor da spiritualităţii româneşti pe Ciprian Porumbescu, Enescu, Sadoveanu, Lovinescu, Labiş, artişti şi constructori de cultură, apariţii providenţiale în momente de răscruce. Vor urma primii ani de şcoală la Cernăuţi, zonă de contact etnic care pune faţă în faţă cărturari sau artişti români, germani, ucraineni, polonezi, evrei. Orice contact etnic stimulează diferenţierea, spiritul polemic întru afirmarea individualităţii. Şcoala din Cernăuţii deceniului al şaptelea numără profesori care vor provoca fondul adânc al poetului. Prima sa poezie, primele sale articole polemice se vor naşte din relaţia cu un pedagog exemplar: Aron Pumnul. E un personaj important al latinismului transilvan, dar şi al identităţii naţionale.

Bucovina copilăriei eminesciene face parte, ca şi Ardealul sau Banatul, din Imperiul austro-ungar. Există un „subconştient imperial" care stimulează creativitatea bărbaţilor politici, a artiştilor, a pedagogilor: *imperial*, sub semnul actualităţii austro-ungare, dar şi sub semnul „strămoşilor" romani. La marginea Imperiului, Bucovina nu e mai puţin determinată de agresiunile şi migraţiile celuilalt imperiu, cel ţarist.

Toate biografiile lui Eminescu insistă asupra evadărilor. Adolescentul îşi asumă, cu orgoliu, alianţe şi itinerarii. Primele vor avea puncte de referinţă Blajul (prin densitate/ semnificaţie cărturărească, oraşul e un adevărat Centru al românilor), Timişoara, Aradul, Oraviţa. Drumurile adolescentului pun în valoare valenţele spaţiului originar. Va peregrina cu trupe teatrale prin locuri în care prezenţa teatrului în limba română devine un element centralizator. Este elevul lui Aron Pumnul şi vrea să-i urmeze calea. Fiindcă ne aflăm într-un moment în care ideea unirii românilor câştigă o intensitate nouă. Şi fiindcă trebuie să scriem că societatea „Carpaţii" vrea să aşeze, unii lângă alţii, pe cei care vor România Mare. Sau o Europă nouă. Eminescu e între ei.

Anul 1848, cu întâlnirile revoluţionarilor din Muntenia şi Moldova stimulează dialoguri despre o Europă nouă. Avram Iancu, A. I. Cuza, Bălcescu sau Alecsandri vor fi, pentru Emi-

nescu, embleme ale faptei biruitoare. Eminescu peregrinează prin Ardeal într-un moment al renașterii naționale.

Renașterea, scriu cercetători de anvergura lui Pierre Francastel sau Robert Klein, este legată de apariția statelor naționale. Anul 1859 (ca și, mai târziu, 1918) va stimula un moment de renaștere. Setea de monumental, observă Mircea Eliade în studiul introductiv la ediția Hasdeu, caracterizează acest moment. Proiectele tânărului Eminescu definesc, cu elocvența cu care o vor face doar tomurile eliadești sau opera hasdeiană, acest timp renascentist. În acest sens tânărul Eminescu proiectează o literatură a începuturilor, încercând a defini locul Daciei în istoria lumii. „Mitul național" e cel mai puternic dintre miturile care solicită imaginația și vocația constructivă a tânărului poet.

Lirica de început conține poeme eroice, pagini menite a mobiliza energiile unui neam. Poetul se vrea rapsodul unei lumi vechi, înlăturate de pe scena istoriei de „civilizația modernă". Vrea să fie Homerul unor războaie uitate. El este „tânărul voievod" menit a învinge în luptele pentru Țară. Alexandru sau Bogdan-Dragoș, Grue Sânger sau Ștefan cel Tânăr vor fi, cu încărcătura lor de măreție sau damnare, proiecții ale tânărului Eminescu. Sud-estul european, cu modelele de lider spiritual, admitea/ reclama sabia lângă condei: poetul trebuia să fie întemeietor de țară, făuritor de limbă, scriitor de epopee națională. Muntenegreanul Njegoș, sârbul Vuk Karagici ilustrează un eroism tipic acestei părți de lume. Așa că folclorul din jurul societății secrete *Orientul*, societate în care combatanții ar fi fost eliminați fizic de represiunea reacționarilor, devine pe deplin explicabil.

Prin relație politică și istorică, prin comunitate de limbă, prin jocul întâmplărilor știute și neștiute ale secolului al XIX-lea, scrisul românesc se definește, precumpănitor, față de literatura franceză. Momentul „Daciei literare" nu pune sub semnul întrebării acest adevăr. Referințele principale ale literatului român sunt Hugo, Voltaire, La Fontaine, Lamartine, Lammenais. O filieră franceză îi leagă pe scriitorii preeminescieni de Imaginile literaturii.

Cu *Junimea*, societate ce impune un riguros spirit normativ, ceva se schimbă: educația filozofică îi ia locul celei literar-sentimentale. Nu metafora, nu epitetul, capătă rol precumpănitor, ci viziunea. Lecțiile lui Schopenhauer, Kant, Hegel nu sunt doar lecții de filozofie, ci și – ci mai ales – lecții despre locul nostru în timp și spațiu. Așezarea în noul spațiu nu e brutală. În Viena (va scrie Iorga) Eminescu găsește un climat românesc cum nu mai exista la vreo altă universitate din lume. Universitate a Răsăritului, instituția la care venea Eminescu propunea o înțelegere a Răsăritului și împingea atitudinea intelectuală în această direcție. Prin studiile la Viena (unde îl va citi în liniște pe Schopenhauer) Eminescu descoperea legitimismul gândirii sale răsăritene. Și a întregului european.

Dacă se poate spune *descoperea.* Am putea spune: problema Centrului fusese pusă din nou chiar de prelecțiunile *Junimii*, de Maiorescu, de *Convorbiri literare*. În seria prelecțiunilor existau câteva privind Istoria religiilor. Cele mai importante le ține Maiorescu. Iată rezumatul celei care ne interesează, în *Convorbiri*, nr. 1 din 1867: „A treia prelecțiune ținută de d. Maiorescu a avut ca temă budhaismul (khagiur). După o introducere despre studiul sanscrit, oratorul a trecut la literatura acestei limbi, în special la khagiur, colecțiunea ideilor morale și religioase a budhaismului, și descriind pe larg starea poporului indic după împărțirea sa în caste a depins necesitatea unei reforme care a fost întreprinsă de Budha. După aceasta a explicat din punct de vedere filozofic nihilismul (nirvana) faimoasei regiuni asiatice". Câteva lucruri trebuie să ne atragă atenția din acest

scurt rezumat: în primul rând, Maiorescu evoca necesitatea unei reforme care să schimbe starea poporului. E timpul schimbărilor și junimiștii, masoni sau nu, sunt adepții schimbărilor. Vor o lume nouă care să refuze „vechea lege". Bătrânii zei ai Iașului tradițional – de la Cipariu la Bărnuțiu – pot fi puși încă o dată sub semnul întrebării.

Kangiurul, ca și Tangiurul, conține texte sacre. Autorii lor susțin că ar fi vorba de copii provenind din Shambala. În *Shambala – oază de lumină* (Paris, Laffont, 1976, pp.39-50) Andrew Thomas încearcă „să descopere" o topografie a locurilor sacre. După Karma Purana, scrie autorul citat, ar exista o insulă, Sweta Dipa sau *Insula albă*, care este sediul marilor yoghini. Mitologia puranică așează insula Shambala în mijlocul unui lac de nectar. Cartea a șaptea a kangiurului situează Shambala mai la nord, în Tibet.

Shambala, ca mit al centrului, e unul dintre cele mai roditoare în plan literar. *Secretul doctorului Honigberger* de Mircea Eliade, proză de descendență eminesciană, îl folosește cu succes [1].

Nu ne-am fi oprit asupra acestui tip de texte, dacă ele nu ar fi fost cuprinse în prima parte a „dialogului" dintre Maiorescu și Eminescu – dialog care se împlinește încă înainte de momentul vienez. La Cernăuți Eminescu va citi *Convorbiri literare.* Putem presupune că stăruie asupra articolelor lui Maiorescu. Aparținând comunității românilor din Imperiu, simțindu-se solidar cu ei, citindu-le cărțile, revistele, tânărul va fi urmărit, cu egală curiozitate, revistele venite „de dincolo". Iar prelecțiunile *Junimii* sunt consecința unei stări de fapt. Se bazează pe curiozitatea mediilor intelectuale românești și, mai ales, pe a cititorului tânăr. Așa cum ne asigură memorialiștii, au ecou. Dacă Maiorescu vorbește despre *faimoasa religiune asiatică*, nu trebuie să bănuim că rostirea marelui orator a rămas fără ecou. Sau că acesta n-a mai interesat, după plecare a oratorului de pe scenă. Ideile sunt reluate de către liderul politic și cultural (să scriem: spiritual?): „În fața feluritelor fenomene ale naturii, omul agitat de frică sau de un sprit de curiozitate s-a nevoit a-și explica în diferite chipuri lucrurile necunoscute. În rezolvarea acestor probleme religiunea pleacă dintr-o minte agitată și sub impresiunea sentimentelor, iar filosofia încearcă a le rezolva cu spiritul rece, departe de orice impresiune pasionantă. Sunt însă momente în care omenirea se preocupă mai serios și mai cu necesitate de asemenea chestiuni. Pentru religie, acele momente sunt timpurile de suferință și de mizerie a claselor inferioare, apăsate de alte clase privilegiate. La asemenea ocaziuni se ivește un geniu, care prin glasul său inspirat dă expresie puternică agitațiilor comune ale claselor suferinde, alcătuiește o nouă doctrină, pe baza căreia se înalță noi instituții corespunzătoare noilor cerințe ale timpului. Pentru filosofie, momentele mai importante sunt acele intervaluri când libertățile, bogăția, cultura, au ajuns la un mare grad de dezvoltare. Atât religia, cât și filosofia tind a dobândi același rezultat, decât pe căi deosebite și purcezând cu osebite metode. Acum, când împrejurările care au provocat ivirea unei doctrine religioase s-au scurs cu timpul, adică când clasele umilite și-au dobândit libertatea și buna stare, – religia devine o formă goală, deșartă și regenerarea ei este o imperioasă cerință a timpului".

Cine își propunea, în secolul al XIX-lea, regenerarea religiei? Zelul reformator al lui Maiorescu nu aparține doar unei inițiative individuale. Iar impulsurile pe care gândirea maioresciană le dă scrisului eminescian nu trebuie fixate doar în anii șaptezeci. Există un Eminescu al anilor prestudențești care receptează cultura modernă – mesajele ei – nu întotdeuana limpezi pentru cititorul de azi. După cum există un stil Eminescu de a-l accepta sau a-l respinge pe Maiorescu. De a vorbi despre regenerarea religiei. Fiecare renaștere e legată de regenerarea religiei. Simbolurile eminesciene ale sacrului țin de acest timp.

Cum se afirmă marile simboluri eminesciene în faza prestudențească? O controversă a stârnit următoarea strofă din *Amicului F. I.:*

Și, când mi-or duce îngerii sei
Palida-mi umbră în albul munte,
Să-mi pui cunună pe a mea frunte,
Și să-mi pui lira la căpătâi.

Muntele alb, bănuiește Bogdan-Duică, poate să fie de origine indică! Dacă este dovedit că în 1868 Eminescu cunoștea India, muntele alb poate să fie de origine indică! Pe baza amintirilor lui Caragiale („Am petrecut toată ziua râzând, mi-a vorbit despre India antică, despre Daci, despre Ștefan cel Mare și mi-a cântat doina") Bogdan-Duică notează: „e dovedit că în 1868 avea cunoștințe despre India. La inzi, spunea prea des uitatul comparatist, există un asemenea munte."

Contestată în mai multe rânduri („Eminescu n-a avut cunoștințe atât de îndepărtate"), observația privind *muntele alb* a fost pusă sub semnul întrebării de Augustin Z. N. Pop și mai ales de D. Murărașu. [2, p. 7-8] Chiar să nu fi avut cunoștințe atât de îndepărtate? Despre khagiur va fi auzit tot din *Convorbiri literare.* La Cernăuți a citit *Îndeletnicirea despre buna murire* de Episcopul Eughenie Vulgariul, tradusă de Smeritul Veniamin în 1845. Cartea, cum ne informează Aurel Vasiliu, s-a păstrat în biblioteca școlii. Autorul ei dă amănunte despre brahmani: „Aceștia, depărtându-se de tulburările lumei, în liniște se îndeletnicea cu teoria naturei și cu desăvârșirea puterilor sufletești; viața o socotea ca pe o sarcină grea și pre dezlegarea ce a prin moarte ca pe o sarcină dulce". [3, p. 391-392]

Comentând *Poveste indică,* Petru Creția mai numește și alte lecturi. [4, p.382-383] Să scriem că „tărâmul interzis" al înțelepților se mai numește *Pământul apelor și al Munților înalți.* E acesta „albul munte"? În variantele poemului *În căutarea Șeherazadei* (cca 1874) se poate citi: „Prin codri Asiei, prin șesuri crețe/ De-a vântului suflare-mbălsămată/ Prin munți în nori și în pustii mărețe// Cetăți antice strălucind se-arată/ Ș-albe par și mitici – ca în basme/ Pierdute-n codri parcă semănată// Și peșteri nalte s-adâncesc în munte/ Stânci de bazalt țin bolțile-n coloane/ Și mică-ncet pădurea-i de pe frunte// Izvoare curg din negrele-i icoane/ D-idoli păgâni ce ca și stâlpi se-nșiră/ În depărtări adânci de caravane// Și pe când noapte-ntinde-albastre plaiuri/ Adânci și nalte ca de nori pâraie/ S-aude glasul apelor raiuri// În stele nalță umeri Himalaia/ Și de pe *vârfu-i alb* (s.n.) pătând răsare/ O lună caldă, sfântă și bălaie."

Pentru cine cunoaște „geografia" Shambalei, aceasta ar putea fi o descriere a ei. Dar această descriere nu se poate suprapune peste o alta, cea a Orientului? Sau a Egiptului? Sau peste oricare descriere a Centrului Lumii?

Tot ceea ce se întâmplă în India e transferat în Orient și tot ceea ce se întâmplă în Orientul eminescian poate fi regăsit în Himalaia. Magul care anunță Nașterea aparține, în postuma *Dumnezeu și om*, Indiei. Un cunoscător al mitologiilor Shambalei ar putea descoperi aici unul dintre miturile sale. Dar și un posibil ecou al cărții lui Louis Jacolliot, *La Bible dans L'Inde. Vie de Jezeus Christna* (o a treia ediție a acestei cărți de scandalos succes a apărut la Paris în 1837).

De unde și-a adunat poetul cunoștințele despre civilizațiile tradiționale? Biografiile poetului au epuizat, practic, sursele privind tema *Eminescu și Egiptul* sau *Eminescu și Orientul.* Trebuie să bănuim însă pe lângă izvoarele îndeobște citate (reviste, cărți, cursuri universitare) și izvoare orale: dialoguri cu cunoscătorii civilizațiilor tradiționale. Și că, la Viena sau la Berlin, cineva a încercat să-l atragă pe poet în masonerie. [5, pp. 149]

Nu va fi niciodată suficientă sublinierea că toate miracolele Indiei și ale Orientului se vor revărsa în munții Daciei. Aici va reașeza poetul Centrul lumii. Aici va imagina poetul ținutul ze-

iesc al înțelepților. În *Rugăciunea unui dac*, în *Luceafărul*, exegeții au descoperit rădăcini ale imnelor din *Rig Veda* și desigur n-au greșit. [6, p.103-128] Marile cărți ale civilizațiilor tradiționale seamănă: un gând eminescian e verificat de Mircea Eliade care va scrie că a înțeles neoliticul românesc în India.

În acest sens, trebuie să arătăm că opera din perioada prestudențească și studențească e legată de ideea de Centru. Muntele, dar și Insula sunt reprezentări fenomenale ale Centrului. Aparțin unei geografii mitice. De aceea are dreptate Bogdan-Duică atunci când socotește muntele alb legat de cultura indică a tânărului Eminescu, dar are dreptate și D. Murărașu, când socotește muntele alb aparținând Daciei eminesciene.

Și dacă în operele de tinerețe Centrul nu se află în opoziție cu exprimarea lor fenomenală, dacă paradisurile în care se retrag eroii nu intră în conflict cu creatorul lor, pe măsură ce poetul va înainta în vârstă vom semnala o stare conflictuală tot mai acută între Centru și Lume. Insula, muntele, steaua, nu mai reprezintă epifania centrului. Dimpotrivă, se golesc de conținutul lor sacru. [7]

Jung arată că marea simbolizează inconștientul colectiv, „căci sub suprafața ei reflectantă, ascunde adâncimi nebănuite". Tărâmul ferm reprezintă pentru psihologia abisală, conștientul. Tărâmul ferm – muntele – poate sluji un complex ascensional. Dar nici acest complex ascensional nu rămâne însoțit de un acompaniament funebru. Iată un bruion din *Povestea magului călător în stele*: „Și insulele mândre și de dumbrave pline/ Par sarcofage nalte plutind pe unde senine/ Acoperite numai de flori și de pomene/ Urieșești… Acuma se-nchid a serei gene/ Apele mai sună cu blânda lor cântare/ Dispar ca sarcofage insulele-n mare".

Dacă în *Povestea magului călător în stele* insulele par sarcofage, în *Vis* ele sunt: „Pluteam pe-un râu. Sclipiri bolnave/ Fantastic trec din val în val/ În urmă-mi noaptea de dumbrave/ Nainte-mi domul cel regal.// Căci pe o insulă în farmec/ Se nalță negre, sfinte bolți/ Și luna murii lungi albește/ Cu umbră împle orice colț.// Mă urc pe scări, intr-un lăuntru/ Tăcere-adâncă l-al meu pas/ Prin întuneric văd înalte/ Chipuri de sfinți p-iconostas.// Sub bolta mare doar străluce/ Un singur sâmbure de foc;/ În dreptul lui s-arat-o cruce/ Și-ntunecime-n orice loc.// Acum de sus un chor apasă/ Un cântec trist prin murii reci/ Ca o cerșire tânguioasă/ Pentru repaosul de veci.// Prin tristul zgomot se arată,// Încet, sub văl, un chip ca-n somn/ Cu o făclie-n mâna-i slabă/ În albă mantie de Domn.// Și ochii mei în cap îngheață/ Și spaima-mi sacă glasul meu./ Eu îi rup vălul de pe față…/ Tresar, încremenesc… sunt eu".

În 1872, între postumele lui Eminescu un loc aparte ocupă *Demonism*, *Miradoniz*, *Odin și poetul*, *Memento mori*: în 1873, *Povestea magului călător în stele*, *Care-i amorul meu în astă lume*, *Privesc orașul furnicar*, *O arfă pe-un mormânt*, *Dumnezeu și om*, în 1874, *Pustnicul*, *Cum negustorii din Constantinpopol*, *În căutarea Șeherazadei*, *Preot și filosof*, *O, adevăr sublime*. Câteva dintre acestea trec din faza de proiect. *Povestea magului călător în stele* rămâne însă fragmentară. Poetul trage substanța lui în alte poeme, însă nu *Faust*, ci *Luceafărul* va fi poemul care va capta energiile majore ale lui Eminescu.

În proiectele poetului exista, prin urmare, și tentația unui *Faust*. Ne aflăm în zona de foc a gândului eminescian, care își propune să cuprindă ceea ce are mai profund devenirea sufletească. Eroii poemelor sunt ființe înzestrate cu puteri absolute. Magul „se pare cum că este al mării Dumnezeu". Într-un proiect dramatizat al acestui poem, dialogul dintre Mag și Prinț, asemănător celui dintre Faust și Wagner, ia următoarea formă: „*Mag*: (de după scenă): Omul cu gânduri înțelepte/ Nainte de toate învață să aștepte./ Tu

n-ai deprins-o încă. Dar iată-mă-n sfârșit… *Prinț*: Eu văd cifrele-mi toate din lecția de azi/ Deși a le pricepe nu pot. Te rog dă-mi cheia/ La cele ce privesc acuma ca să străvăd ideea".

Cheia celor privite – dezlegarea enigmei.

Încercarea de dramatizare a poemului a fost abandonată și, odată cu ea, ideea unui *Faust*. Și e abandonată fiindcă poetul încearcă a descoperi mesajele Răsăritului: problema lui Faust e a civilizației apusene. Opoziția dintre Occident și Orient ține de un fel de a accepta, a elogia, a iubi lumea veche: lumea imperială a vechii Dacii.

Opțiunile pentru Orient sunt formulate cu fermitatea cu care sunt respinse valorile apusene: „În furnicarii din Apus ei toată/ Viața-mi fac doruri nebune,/ Nu știu că lumea nu-i ceea ce cată// Ei caut-adevăr găsesc minciune./ Neam vine și neam trece – toți se-nșală./ Eu adevăr nu cat – ci-nțelepciune.// Căci mintea cea de-nțelepciune goală/ Oricât de multe adevăruri știre-ar/ Izvor de-amărăciune-i și de boală// În ladă aur oricât grămădire-ar / Cu aur nu se stinge-n veci amarul/ Și pace numa-n inimă găsire-ar".

Nu mintea, ci inima, nu raționalul, ci sensibilul. Cunoscătorii „civilizațiilor tradiționale" susțin că „simbolismul ne apare în mod special adaptat exigențelor naturii umane, care nu este o natură pur intelectuală și care are nevoie de o bază sensibilă", pentru a se ridica la înțelegerea lumii. Limbajul e discursiv, imaginea e sintetică. Aceste idei vechi pot fi regăsite și în *Dumnezeu și om*: „Erau vremi, acelea Doamne, când gravura grosolană/ Ajuta numai al minții zbor de foc cutezător…/ Pe când mâna-ncă copilă peochiul sânt și arzător/ Nu putea să-l înțeleagă…"

Cărțile vechi sunt cele pline de adevăr fiindcă înlesnesc cunoașterea simbolică. În ele „Tu, Christoase, –o ieroglifă stai cu fruntea amărâtă/ Tu, Mario, stai tăcută, țeapănă cu ochii reci!"

Un loc aparte ar trebui rezervat poemei *Preot și filosof*. („Nu ne mustrați! Noi suntem cei cu auzul fin/ Și pricepurăm șoapta misterului divin."). Pe de o parte, preoții care transmit adevărul prin „idoli, pietre, lemn", deci prin simboluri apt a-l face sensibil, pe de alta, poeții care, conform tradițiilor vechi, dețin adevărul. Sau cum arată Rene Guenon: „... și, de altfel, la origine, poezia nu era deloc această vană literatură care a devenit ea prin degenerarea care explică mersul coborâtor al ciclului omenesc: ea avea un caracter sacru".[8, p. 77-78]

Subconștientul imperial (I)

Poezia avea un caracter sacru, dar ea trebuie să suporte degradări succesive, prin îndepărtarea de Centru. De locurile înalte. Foarte puțini dintre scriitorii români pot fi subordonați conceptului de geografie spirituală ca Mihail Eminescu. O geografie către care coboară mereu exegeți, cercetători, autori capabili să afle că Eminescu a rămas o zi sau două la Arad sau la Făgăraș, sau o vară la Florești sau la Băile Herculane. Geografia eminesciană este mereu legată de treceri și de așezări imprevizibile, de căutări și de descoperiri pe care imaginarul colectiv le sporește cu o fericită generozitate. [9]

Itinerariile bătute de Slavici sunt întotdeauna acoperite de diplome, sunt fructificate în pagini utile cititorului. Nici un drum întâmplător, nu există nici o risipă. Slavici știe de ce vine la Arad, de ce pleacă la Timișoara sau la Budapesta sau la Viena. Slavici e rațional, Eminescu – am putea spune repede – e pasional. Îl inflamează o carte, un eveniment, o iubire, o amintire, ruinele unei cetăți. Se supune somației. Este mereu supusul unui mesaj mai adânc, invizibil pentru cei care trăiesc freneziile cotidianului, impactul imediatului.

Pentru tânărul Eminescu spațiul real devine mereu unul simbolic. E copleșit de istorie – de eroi de demult, de posibilități ale devenirii: de șanse și de neșanse. Muntele, dealul, marea,

insula (ș.a.m.d.) pot fi căutate sau recunoscute într-o geografie fidelă fiecăruia dintre noi – dar trăiesc, în același timp, un efect al îndepărtării. Un ciudat *Verfremdungseffekt.* Fac parte dintr-un pasaj, dintr-un loc de trecere, dintr-un spațiu în care valorile lui Dincolo devin palpabile. Călătoria îl poartă într-un loc de unde poate vedea mai bine dincolo. Din locul unde a ajuns, poate recunoaște pagina citită în bibliotecă. Poate să o recunoască – să o valideze.

Descoperim un Eminescu care călătorește, dar își asumă călătoria cu orgoliul tânărului care este, în fiecare moment al itinerarului său, acasă. E acasă la Blaj, la Timișoara sau la Viena. Dar tot la Blaj, la Viena sau la Timișoara e în străinătate. E Dincolo.

Primul articol pe care Eminescu îl scrie este antimaiorescian. Maiorescu atacase, cu știuta lui energie polemică, limba publicațiilor românești din Ungaria, D. Petrino prelungește disputa și scrie un articol împotriva lui Aron Pumnul, iar tânărul de 20 de ani explodează. E posibilă o asemenea infamie? Maiorescu e într-adevăr o personalitate importantă, gestul său fusese decisiv în așezarea valorilor, dar urmașii săi ce ne fac? Sunt mai degrabă caricaturi: „După faimoasele *Critice, în sine bine scrise* (s. n.), ale dlui Maiorescu, trebuia neapărat să iasă la lumină o școală a sa de partizani care, minus spiritul de o fineță feminină și minus stilul bun și limpede al dsale, să aibă și ea aceeași ridicare la nivelul secolului 19, același aer de civilizațiune și gravitate cari, din nenorocire sînt numai o mască ce ascunde adeseori numai foarte rău tendința cea adevărata și ambițiunea personală". E, poate spune istoricul literar, începutul războiului cu Petrino. Editorii volumului al IX-lea al *Operelor* presupun că primul articol al lui Eminescu e scris din însărcinarea studenților vienezi (Societatea *România* a studenților din Viena ține ședință pe data de 9 nov. l869 și hotărăște să-i răspundă lui Petrino – broșurii sale *Puține cuvinte despre coruperea limbei române din Bucovina* și fără îndoială că așa este. Eminescu îi răspunde lui D. Petrino, lovind direct și fără menajamente în autorul broșurii anticiuniste. El, Petrino, nu-i altceva decât caricatura unui aristocrat, titlul sau de baron nu-i dă îndreptățirea unui lider. Mai rău e că aceste caricaturi au titluri de noblețe. Autoritatea lor nu se desfășoară sub semnul adevărurilor scrise, ci sub semnul titlului nobiliar: „Aceste estreme, scrie Eminescu (latinismul cu excesele sale n. n.) au fost condiționate de însăși natura lucrului, nu poți defige mijlocul unei linii pînă cînd nu vei fi aflat punctele ei estreme."

Judecata lui Eminescu pune, așadar, sub semnul întrebării nu doar broșura lui Petrino, ci judecata maioresciană. Alecsandri, Maiorescu, junimiștii sunt *dincolo* de graniță. Condiția celui care trăia *aici* era legată de urgențele unui spațiu. Ei, latiniștii, aparțineau unui Imperiu care trebuia să-i exprime și pe ei. Nu se depărtau de popor, ei încercă să redea poporului valorile uitate, abandonate sau amenințate de contextele momentului. Nu Maiorescu este aliatul, ci Aron Pumnul, latiniștii, studenții de la Viena care îi sunt devotați maestrului lor. Maiorescu este în altă țară, în care urgențele sunt altele.

Un articol important este cel publicat de Eminescu în *Federațiunea*, nr. 33, 5-17 aprilie 1870, p. 127. Este un articol care are în centrul lui problema dualismului. Românii trec, prin decizia din 20 iunie 1867 a Împăratului, de sub stăpânire imperială sub stăpânire maghiară – Transilvania și Banatul devin părți ale Ungariei. În decembrie 1868 Dieta sancționează legi care decretează că în Ungaria există o singură națiune, unică și indivizibilă. Românii, sârbii, croații, slovacii nu mai există. *Federațiunea* este (așa cum arată notele de la pagina 521 a *Operelor* vol. IX) organul de presă al românilor din Imperiu care luptă pentru federalizarea popoarelor de

sub stăpânirea austro-ungară. „Să ne grăbim dar a ne declara solidari cu națiunile nemulțumite ale Austriei, să păşim la o activitate comună cu ele, căci mîni va fi chiar prea tîrziu, mîni chiar se vor bucura numai aceia de fructele răsturnării constituțiunei care vor fi ajutat a o răsturna, mîni nu va vrea nimene să primească mîna de înfrățire a unui popor fără energie. Românii au nenorocirea de a nu avea încredere în puterile lor proprie noi nu ne-am convins încă cum că puterea şi mîntuirea noastră în noi este!"

Un articol mai amplu, apărut în *Federațiunea*, 4 şi 11 mai 1870, ar merita un comentariu mai amplu: *Ecuilibrul*. Articolul poate fi taxat la prima vedere de un antimaghiarism visceral. Ce se întâmplase – ce stârnise reacțiile lui Eminescu?

O simplă retrospectivă istorică ne poate întoarce la anul 1848, când românii, popor *extra muros* în Transilvania, mizaseră pe Împărat. Națiune de agricultori, tradițională în sensul adânc al cuvântului, românii legau ideea imperială de devenirea sacră a lumii. Acvila şi crucea erau una, puterea pământească şi cerească se exprimau prin acelaşi om. Emanciparea maghiară şi eroii naționali maghiari, sancționați ca atare de revoluția de a 1848, deveneau, pentru români, divinități rele. Eroii naționali ai românilor din Transilvania luptaseră, se sacrificaseră pentru Împărat. Împăratul era Austria, iar Austria era patria lor. Ei trăiau în imperiul lor.

Ceea se întâmplă la 20 iunie 1867 e nu numai o trădare, e o umilire. Românii nu mai fac parte dintr-un imperiu, ei devin supuşii unui popor cu care avuseseră relații de adversitate. Pierd, fără luptă, bătăliile de la 1848. Aliatul de atunci îi dă pe mâna dușmanului. Cât de îndreptățiți sunt ungurii, se întreabă Eminescu, să ia în stăpânirea lor Transilvania?

Ecuilibrul are multe sublinieri pamfletare, născute dintr-un program de luptător. Pentru o bună lectură, poate că articolul ar trebui citit de la finalul lui: „Să-i lăsăm dar de o parte pe aceşti oprimători ai autonomiei Transilvaniei, cu scandaloasele lor stări escepțiunale, cu torturele lor ca în evul-mediu, cu jurămintele sacrilege. Ei nu sunt competinți ca să ne dea nimica şi de near da, e datoria noastră ca de la ei să nu primim noi nimica. Să apelăm cu toată vigoarea de care dispunem la instanța adevărată «la tron».

Toate națiunile trebuiesc aduse la valoarea lor proprie, şi cînd vom avea din ele factori reali, neiluzorii, atuncea se va putea continua cu înlesnire calculul cel mare şi secular ce se numeşte Istoria Austriei!

În reconstrucțiunea Austriei trebuie ca sancțiunea popoarelor ca atari să premeargă sancțiunei suveranului.

Toate popoarele sunt setoase de viață proprie, şi numai din egala îndreptățire a tuturor se va naşte ecuilibrul.

Atuncea numele de «Austria» va fi sinonim cu «pacea» ".

Dezvrăjirea lumii

Serbarea de la Putna ține de exercițiile „vieneze" de individualizare. Viena este la doi paşi de casă, Imperiul, cu toate stările conflictuale, rămâne totuşi o patrie. La Berlin, observă toți exegeții, subliniază Ilina Gregori (vezi *Studii literare*, Eminescu la Berlin, Mircea Eliade: trei analize, Ed. Fundației culturale române, 2002) Eminescu se simte stânjenit, stingher. E citată această scrisoare către Maiorescu: „Cum să fug din Berlin? În privința acestui scump oraş din Sfântul Imperiu Roman de națiune germană nu am făcut decât greşeli: în primul rând că am venit aici, în al doilea că nu am plecat deja de mult, iar la punctul trei citez tot felul de *et caetera*-uri – şi sunt multe, unele de nerostit".

Nici G. Călinescu nu evocase perioada berlineză a lui Eminescu cu încântare: „Dacă în privința studiilor se poate vorbi de multă apli-

care, în existența poetului se observă o iritare, o nemulțumire veșnică de tot și de toate, o neîncredere bolnăvicioasă în sine și chiar o răutate față de oameni, în sfârșit, o nevroză cu caracter abulic, a cărei manifestare e tristețea hotărârilor și a renunțărilor brusce, iraționale. Caracterul morocănos, bănuielnic, retractil și exaltat al poetului de mai târziu începe a primi primii colți de pe acum".

Ilina Gregori mai citează dintr-o scrisoare a lui Eminescu: „Kant mi-a ajuns târziu în mâini, Schopenhauer – de asemeni. E adevărat că îl am în mine, dar renașterea intuitivă a ideilor lor în sinea mea, cu aroma specifică a firii mele, nu s-a încheiat încă. La Viena m-am aflat sub influența nefericită a filozofiei de tip herbartian care chiar prin natura ei se dispensează de studiul lui Kant. În acea prelucrare a noțiunilor, intelectul meu a fost și el prelucrat ca o noțiune herbartiană, până la destrămare. Când însă, după luni și luni de sfâșieri și răsuciri, Zimmermann a ajuns la concluzia că ar exista un suflet, dar el ar fi un atom, am dat naibii, deznădăjduit, caietul de note și nu m-am mai dus la cursuri. Am fost victima imaginii mele exagerate despre un profesor universitar."

Ilina Gregori va încerca să demonstreze că Berlinul nu reprezintă o discontinuitate, ci o continuitate. Iar tema care ar ilustra această continuitate ar fi *inconștientul*.

Un lucru poate fi evident pentru toți eminescologii: momentul berlinez este unul de derută fiindcă el este echivalent exilului; la Viena era acasă – într-un Imperiu care păstra imaginile sale familiare. Viena împlinea o operațiune integratoare. Era înconjurat de prieteni, de colegi care își propuneau să afirme aceleași adevăruri. Putea să se întoarcă lumea lui cu sprijinul lui Budha sau a lui Schopenhauer. La Viena Eminescu trăia încă într-o lume a lui acasă – sub puterea solidarității. La Berlin el trebuie să trăiască *Entzauberung der Welt* – dezvrăjirea lumii *Privesc orașul furnicar* nu-i decât o etapă a acelui *Entzauberung der Welt* berlinez. Dar gândirea nu este în impas. Importante sub observațiile Ilincăi Gregori: „Dacă Viena a putut să-i atragă atenția asupra lui Hartmann, timpul berlinez a putut să-l lege de interiorul său. De ecourile interioare. De câinii inconștientului".

La Berlin era în exil, într-o singurătate pe care o descoperă cu mânie. La Viena trăia sentimentul Mitteleuropei, aici descoperă sunetele Periferiei.

Subconștientul imperial (II)

Rămâne a fi studiată și altă parte a „exilului" eminescian. *Eminescu și abisul ontologic* de Svetlana Paleologu-Matta ne-o deslușește mai bine oprindu-se asupra creativității „abisului ontologic". Cât de important este statutul creator al „nebuniei" putem înțelege dacă studiem opera lui Hoelderlin sau a lui Nietzsche, autori fundamentali ai secolului al XIX-lea. Nebunia nu-l introduce pe autor într-un univers al infamiei, al impotenței creatoare, ci dimpotrivă: stimulează, sub semnul unei geografii spirituale, creativitatea limitei. Nietzsche ca și Hoelderlin presimt apropierea dezastrului și trăiesc, încercând să împiedece căderea, o hiperluciditate – o „iluminare". Eminescu scrie în anul 1883 cele mai importante poeme ale sale, fiindcă apropierea subteranei devenea din ce în ce mai palpabilă. Dar și în alte momente ale creației sale presimțirea căderii stimula un tip de discurs poetic. Un discurs poetic pe care îl putem descoperi în opera postumă?

Note și referințe bibliografice:

1. *Istoria doctorului Honigberger*, așa cum a propus-o Mircea Eliade a fost corectată de Liviu Bordaș și Eugen Ciurtin.

2. Murărașu, Dumitru. *Comentarii eminesciene*. București: E.P.L., 1967.

3. Vasiliu, Aurel. *Eminescu și Bucovina*. Cernăuți, 1943.

4. Eminescu, Mihail. *Opere*, vol. VII. București: Ed. Academiei, 1977.

5. Stefanelli, Thedor V. *Amintiri despre Eminescu*. Ediție îngrijită de Constantin Mohanu, Iași: Ed. Junimea, 1968.

6. Amita, Bhose, *Eminescu și India*. Iași: Ed. Junimea, 1968.

7. Dar el poate fi recuperat de rețele simbolice. Muntele alb dezvoltă o rețea din care nu lipsesc dealul, pădurea, copacii ș.a.m.d. Iar Insula e un Centru al lumii care exprimă lacul, marea ș.a.m.d.

8. Guenon, Rene. *Symboles fondamentaux de la science sacree*. N.r.f. Gallimard, 1962.

9. Vatamaniuc, D. *Eminescu și Transilvania*. Cluj: Ed. Dacia, 1995. Se pot adăuga numeroase cercetări regionale. Între acestea utilă este Trifoiu, Nicolae. *Drumurile și popasurile tânărului Eminescu în Transilvania*. Cluj: Ed. Dragoș Vodă, 1998.

Mihai Eminescu. Centrul și calea spre el

Rezumat. Textul face parte dintr-o „Geografie literară a României", în lucru. Operele literare au forța și capacitatea de a topografia teritorii și de a trasa hărți culturale ale lumii. Opera poetică a lui Mihai Eminescu este analizată din perspectiva geografiei literare. Sunt recapitulate sumar câteva dintre momentele formării sale: Botoșani, Ipotești, Cernăuți, Blajul, Timișoara, Aradul, Oravița. Drumurile adolescentului pun în valoare valențele spațiului originar. Urmează Viena, Berlin, unde poetul și-a adunat cunoștințele despre civilizațiile tradiționale privind „Centrul Lumii". Foarte puțini dintre scriitorii români pot fi subordonați conceptului de geografie spirituală ca Mihail Eminescu. Geografia eminesciană este mereu legată de treceri și de așezări imprevizibile, de căutări și de descoperiri pe care imaginarul colectiv le sporește cu o fericită generozitate.

Cuvinte-cheie: Mihai Eminescu, geografia literară a României, Centrul Lumii, Șambala.

Mihai Eminescu. Center and the path to it

Abstract. The text is part of a "Literary Geography of Romania", in work. Literary works have the strength and ability to survey the territories and draw cultural maps of the world. Mihai Eminescu's poetic work is analyzed from the perspective of literary geography. Some of the moments of his formation are in Botoșani, Ipotești, Cernăuți, Blaj, Timișoara, Arad, Oravița. The roads of the adolescent highlight the valences of the original space. Next comes Vienna, Berlin, where the poet gathered his knowledge of the traditional civilizations regarding the "Center of the World". Very few of the Romanian writers can be subordinated to the concept of spiritual geography as Mihail Eminescu. Eminescian geography is always linked to unpredictable passages and settlements, to searches and discoveries that the collective imaginary enhances with a happy generosity.

Keywords: Mihai Eminescu, literary geography of Romania, Center of the World, Shambala.

CZU 821.135.1-1(478).09
DOI 10.5281/zenodo.3366952

Ludmila ŞIMANSCHI

Doctor în filologie, conferențiar cercetător, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu". Domenii de preocupare: istorie literatură, teoria literaturii, hyperliteratură, folcloristică, studii culturale. Cărți publicate: *(Auto) ironia și (auto) parodia în „Levantul" de Mircea Cărtărescu,* Chișinău, 2014; *Opera literară în postmodernitate*, Chișinău, 2015.

MODUL DE EXISTENȚĂ AL POEZIEI CĂLINEI TRIFAN ÎNTR-O LUME POSTMODERNĂ

Devine tot mai ardentă și evidentă astăzi interogarea asupra mizei poeziei actuale, căutăm să aflăm care este nivelul poeziei românești, ce rol are în spațiu multicultural, încercăm să o redefinim din perspectiva noilor registre și modulații discursive. Am descoperit răspunsuri interesante și provocatoare asupra acestor subiecte în chestionarele revistelor culturale centrate exclusiv pe demersul liric, care revelau atât îngrijorarea scriitorilor pentru marginalizarea poeziei ce funcționează în manieră „clasică", „poezie dificilă", cu elemente lingvistice intrinseci, odată cu emergența poeziei pentru scenă, cât și frica de a nu scrie o poezie „depășită": „Mă întreb uneori dacă genul poeziei pe care-o scriem eu și un anumit număr al colegilor mei, moștenitori ai lui Baudelaire și Rilke, ca să zic așa, are, pe termen lung, încă un viitor într-o lume globalizată. Dacă ea nu este prea specific occidentală și legată de tradiție pentru a supraviețui în creuzetul culturilor, în care se preschimbă din ce în ce mai mult lumea"[1].

Se recunoaște tentația formelor hibride rezultate din contactul între poezie și diferite culturi, dar se conștientizează și faptul că ruptura de poezia clasică va însemna mutilarea propriei voci. Ofertele actuale de poezie pun la îndoială natura închisă a lumii poetice, nu-i permit să *încremenească în infatuare*. Concluzia este una destul de încurajatoare: „Orice ar fi, important e că poezia rezistă sub o formă sau alta și se reînnoiește periodic"[1]. Mai mult, în societatea de consum contemporană, poezia își are propriile forțe de reconfigurare prin acel avânt de libertate vizionar: „Cu cât mai mult lumea pare a nega surprinzătoarea libertate a poeziei, cu atât mai mult aceasta riscă să câștige, prin obscuritatea plonjeurilor sale, o vivacitate, care opune rezistență calapodului gândirii bătucite și robotizate. Și în această privință, ea nu are nevoie de *forcing*, ci deține o inocență și o extraluciditate, care o protejează de fatalitatea propriei stingeri." [2].

Reinventarea propriilor resorturi ale discursului liric în șirul valurilor de mutații generaționiste e demonstrată și de crearea de noi sensuri (Northrop Frye afirma că poezia „are un caracter acțional caracterizat de o bidirecționalitate a instituirii sensului" [3]) și noi modalități de viziune inedită, care și ține de esența însăși a poeziei. *Autoreflexivitatea programatică* a poeziei moderne reflecta evoluția la nivelul codului, natura acestei mutații a fost explicată edificator

de Nicolae Manolescu: „Ea va opune raţiunii clasice şi sensibilităţii romantice, discursului ca şi sentimentului, un demers creator ce se va nutri şi se va justifica pe el însuşi. Nu profunzimea ideilor şi a emoţiilor determină profunzimea poeziei, ci profunzimea acelui apel de care ascultă poetul de a transforma în poezie ceea ce simte, ceea ce gândeşte."[3].

Instituirea caracterului de experiment şi evitarea familiarităţii comunicative ale poeziei moderne sunt depăşite prin aplecarea asupra unui „model uman complex, total, refuzând să mai pună între paranteze stratul de jos, biografic, cotidian, sentimental, senzorial", impunându-se „o poezie «integrală», care se aşează în punctul în care dispoziţiile formale se armonizează cu conţinutul psihologic al noului umanism este un psiheism. Scriitorul face mult mai mult decât să comunice pur şi simplu cu cititorul: el îl transformă, îl modelează, practicând o inginerie textuală, o antropogenie dirijată spre viitor, o practopie."[4] Corin Braga, atunci când ia vizor trăsăturile ideologiei generaţiei '80, insistă nu doar asupra integrismului spiritual, ci analizează şi impactul sincroniei stilistice: „Utilizând aluziile culturale, citatele, pastişele, parodia, revizuind operele trecutului şi registrele marginale ale limbii, poezia se vrea «impură», dorind să-şi recapete materialitatea şi intranzivitatea. Poezia postmodernă nu mai este «poezie pură» (în sensul lui Henri Bremond), ea nu vizează esenţele, ci fenomenele, tinde să obiectualizeze, să se exprime pe sine, să devină «opacă», dacă nu să elimine referenţialul" [4].

Eterogenitatea abundă în poezia românească de după 2000, scrisă pentru un spaţiu din afară incert şi obsedată de experienţă, de reflectarea dramelor sociale, „este în căutarea disperată a realului care se constituie într-o utopie structurantă, tocmai pentru că asistăm la dizolvarea lui" [5].

În 2018 poetul Râzvan Ţupa îşi exprimă dezamăgirea de situaţia poeţilor tineri, care se confruntă cu o lipsă de infrastructură literară, şi îşi incriminează „eşecul celor care am debutat după 2000 că ei vin într-un mediu în care dialogul este atât de neconvingător în ceea ce priveşte poezia. [6]. În ciuda celor enunţate de Râzvan Ţupa, cei care au debutat după 2010 anunţă afirmarea unui val alternativ „postdouămiist" cu o poezie proteică, autoscopic infrareală, dar care se revendică în plan estetic *printr-un tehnicism al construcţiei foarte accentuat* [7]: „Într-o epocă a internetului, a globalizării, a culturii multi-media şi pop, a politicilor comunitare, a isihaismului popular şi ecumenic etc., duhul poetic cere o poezie integratoare, metaforică şi proteică, absorbantă, asimilantă şi poliglotă până la excese de babilonie, dar şi cu punctări de convergenţă cristalizată". [8]. Criticul Bogdan Creţu, într-un interviu mai amplu, unde dezbate problemele esenţiale de pe scena culturii, vorbeşte despre *o pleiadă de tineri* care nu au intenţia să alcătuiască o generaţia distinctă şi vine fiecare cu formula sa: „Oricum poezia a căpătat aspectul unui discurs solipsist, valabil estetic, dar rupt cumva de scena mare a literaturii. Ea tinde să devină un fenomen larg cultural sau chiar unul social" [9, p. 60].

În aceste schimbări de paradigme: modernistă/ postmodernistă, de generaţii şi promoţii: optzecistă/ nouăzecistă/ douămiistă/ postdouămiistă, se poate afirma şi o poezie care nu se vrea încadrată în nicio formulă poetică generaţionistă şi nu are nevoie de extremisme creative, extravaganţe lingvistice şi compoziţionale, forme sincretice şi stridenţe ficţionale şi mizează doar pe emoţie poetică, tensiune existenţială, unitate ideatică şi stilistică. Un astfel mod de existenţă poetică care nu arată defel desuet îl alege Călina Trifan, care configurează prin cele peste 10 volume de poezii o formulă proprie, individualizată şi impune o poezie autentică, cu valenţe spirituale. Poeta nu are nevoie să reflecte modele

și găsește de fiecare dată într-un nou volum modalități de a-și reinventa motivațiile, inițiind un sistem de opțiuni poetice. Elocventă în această ordine de idei este aserțiunea lui Roland Barthes care delibera pe subiectul existenței unei scrieturi poetice: „Poezia este o dimensiune a conștiinței într-o firească dialectică cu celelalte dimensiuni ale conștiinței. Arta poeziei este exacerbarea acestei dimensiuni și propulsarea ei în prim-plan" [10, p. 225]. În țesătura textuală a poemelor Călinei Trifan prinde viață arhitectura interioară deschisă spre lume, care reușește să modeleze un nou spațiu al sensibilității și mici cosmologii personale, creându-și sensul într-o culminație violentă, uneori tragică.

În primul volum de poezie *Adagio,* apărut în 1989 la editura *Literatura artistică*, Leonida Lari, în prefață, surprinde relevant „sămânța spiritului" [11, p. 3] și „obsesia adâncirii" [11, p. 3], dominante ale poeticii, și le asociază cu deschiderea spre lume și „povara dreptății" [11, p. 3], pentru a profila ipostază meditativ-solitară și viziunea panoramică, pentru care optează de multe ori poeta Călina Trifan. Textul liminar *Rampă* anunță o conștiință poetică sigură de sine, care este satisfăcută de acea existență scripturală, în filă, hotărâtă să înfrunte cititorul, interzicându-i orice amputare critică: „Aici trăiesc cel mai din plin,/ somnul aici patul mi-a face,/ să nu-ndrăznești să ștergi ceva/ din ceea ce ție nu-ți place…" [11, p. 5]. Vehemența acestui discurs liric sugerează intenția de a anula gândul că expresia poate fi interpretată eronat ca descentrată sau falsă, căci orice cuvântul poetic e total, iradiază infinită libertate și reflectă substanța și esența gândirii poetice.

Jocul în fața publicului din textul *Rampă* nu este marginalizat în continuare la relația autor-cititor și la existența pe hârtie, el emerge pe scena lumii, poetul într-un timp crepuscular, „în clipa atât de bătrână" [11, p. 8], își asumă funcția de *a trage cortina* și a reactualiza *farsa veche a lumii,* care constă în crearea de universuri compensative, „înalță cetăți de refugiu", destul de fragile. Înstrăinarea de sine și de lume este devansată și, învățând de la *vânt* forța și libertatea exprimării, se ajunge la etapa defulării până la incantații inedite „vraja descântecului", reificate în tumult de imagini sensibile: „Vocea mi-i în unison, cu-a vântului melodie,/ ce e-ngropat în mine/ devreme, mai târziu-învie." [11, p. 16].

Același *vânt* îl învață pe poet să se împace cu lumea și să evadeze din sine, îl determină să nu închidă propria poezie în turnul de fildeș și să o coboare în stradă. Interesantă este analiza mutațiilor intratextuale pe care le operează autoarea în poemul *Imens cu o vibrație* din volumul din anul 1989, care apare în antologia *Semne particulare: Haute couture. Poeme alese* în 2014 cu titlu de *1989*. Vibrația obscură, sensibilă a poetului este provocată de cea imensă a vântului care în primul volum era „de o mie treizeci și patru" și avea reminiscențe arhetipale: „vântul cântă în cel mai antic teatru!" [11, p. 19]. În volumul din 2014, vibrația e contextualizată într-o realitate istorico-politică diferită „de-o mie optzeci și nouă" [12, p. 26] și e ruptă de tot ce este arhetipal „vântul îngână acum o arie nouă" [12, p. 26], având posibilitatea prin asociere, după o perioadă de interdicții totalitare, să-și manifeste latențele, efortul reînvățării noii atitudinii fiind destul de dificil: „Cel care-avea dreptate în mine/ a răzbătut în stradă cu greu" [12, p. 26].

Conștientizându-se faptul că „fiecare e un spectacol difuz" [11, p. 17] și îi este predestinat să trăiască doar „starea de jumătate" de drum [11, p. 35], se caută *punctul de sprijin,* invocat în textul *Piruetă* și în cel final *De azi sunt prea în urmă.* În primul caz, el poate să ajute la salvarea de interminabilele mișcări sufletești în *cerc închis:* „Rotire-abisală în trupu-ți/ vârtejul se suge pe sine" [11, p. 52], iar, în textul final, se anunță găsirea

lui, mișcările dorite nu mai sunt centrifuge, de fugă de sine, ci oferă șansa „de-ntoarcere în noi" [11, p. 96]. Armonia lume-interioritate se manifestă în același spațiu al scrierii prin „o sete mă încearcă/ de văzduh, de cuvinte!", etalând de-a lungul discursului liric foarte personal rețeaua sensibilă și metaforică plină de energii creative contradictorii, percepută în dialogul intratextual: „Eu l-am găsit – mă soarbe/ și-n timp ce mă topesc/ ușoară-mi simt povara –/abia încep să cresc" [11, p. 96]. Aceeași *sete nepotolită* o găsim anterior în textul *În cumpăna-ndoielii,* acest fapt al enunțării insistente, reiterate, ne determină să depistăm în arhitectura volumului *Adagio* existența unei continuități expresive care asigură cuprinderea adecvată a recontextualizării dialogice, la distanță, a imaginilor poetice: „Setoasă bând aroma,/ până la cer să sui,/ strofe de vânt și iarbă/ să scriu cu mâna lui." [11, p. 83]. Poezia Călinei Trifan descinde din *deliberări* poietice căutătoare de adevăr și este destul de complexă, elocventă este afirmația lui Ion Negoițescu: „substanța poetică este formată din reprezentări simple, lanțuri de reprezentări sau sinteze de reprezentări" [13].

În volumul *Soliloc* (1992), *existența în cumpănă* nu perturbează speranța; *setea de văzduh, de cuvânt* din volumul anterior este înlocuită de *foamea de duh,* credința este punctul de sprijin care poate să-l facă pe poet să retrăiască ritualic actul demiurgic: „în mine prin mine/ gândești tu mai curând." [12, p 57]. E dorită regăsirea aievea a lui Dumnezeu, ca pe o dovadă, dar de fiecare dată acest demers eșuează: „ne scapă mereu printre degete" [12, p. 58], „cel pe care l-am întâlnit în cale/ seamănă, dar nu-i el." [12, p. 63]. Textul *Poezia* reia din volumul *Adagio* imaginea *ploii după secetă,* ce sugerează indispensabilitatea, și o implantează în noua țesătură poetică care are drept finalitate redefinirea poeziei din perspectiva recuperării divinității: „rânduri scrise pe cer/ de-o mână larg întinsă". Poezia devine expresia insolitării și a intruziunii: *flux inflexibil, flebotomie,* ea se produce tensionat, poetul experimentând revolta, ruperea de natura sacră: „evadare din trup/ dulce-amară erezie", ipostază alterității divine poate fi recuperată doar ca simulacru „al câtulea Dumnezeu voi fi" [12, p. 57].

Descărcare în egretă (1999) continuă să circumscrie originea divină a scriiturii, asociind-o „cu ubicuitatea lui Dumnezeu" [12, p. 82]. Atunci când relația cu limbajul poetic intră în criză, singura soluție este imersiunea disimulată în starea de poezie și chiar lăsarea în voia tumultului nestăvilit creativ: „Îmi fac loc în poem/ sorbind din potirul lor aromitor/ aciuată pe poteca rostirii/ m-arunc/ sub copitele cuvintelor" [12, p. 87].

În volumul de poezie *Pe banchizele din cer* (2004), relevante pentru a surprinde noua vârstă a poeziei mi s-au arătat a fi textele *Mai ales noaptea se profilau larg* și *Acum sunt o femeie fără vârstă.* Poezia este o sinteză de energii debordante: *tunete și fulgere*, care iradiază forță răscolitoare, primejdioase pentru cititor. Prevenit de vigoarea autentică a cuvintelor care emană revolte, dar pot să preschimbe „o cădere în zbor" [14, p. 11], lectorul este invitat să trăiască din plin procesul anevoios de cristalizare a discursului liric alături de poet: „când îți pleci ochii/ spre mine/ îmi mișc limba-mpietrită/ pe banchizele din cer/ tunetul cu tine-ntr-o voce/ recită" [14, p. 16]. *Setea de cuvânt* și *foamea de duh* din volumele precedente dispar, căci ipostaza creativă aleasă e una detașată, matură: „am foamea potolită/ odată am ținut în brațe întreg universul/ acum doar îl observ" [14, p. 56]. Decepția transpare în tonalitatea autoironică, care judecă dur aventurile poetice anterioare: „cu capul în nori am trăit", și denudează instrumentele noii poetici lucide care se folosește doar de deziluzii și reminiscențe ale trecutului, lipsite de vivacitatea speranței: „acum cu cadavrele lor minciunoase/ mă hrănesc nu doar eu dar și pe tine,/ cititorule!" [14, p. 56].

Discursul liric din *Femeile iubesc cum respiră* (2011) induce subtil credința în poezia care reușește să decanteze agitația pasională. Tumultul vocilor latente multiplicate provoacă starea de înstrăinare de sine și de propria poezie: „o mie de voci tăinuite/ își potrivesc coardele/ răgușite/ toate sunt ale mele/ și nici una a mea" (Cântec mut) [15, p. 13]. Intruziunea cotidianului în poezie prin fapte diverse, *întâmplări de neînțeles,* nu este repugnată, căci fiind „linii în caietele noastre de viață" nu pot fi lăsate fără a fi remodelate și comunicate de poet. Verificarea rezistenței demersului liric cu subiecte prozaice la proba lecturii se soldează cu descoperirea unui adevăr general destul de optimist pentru destinul poeziei: „și dacă poezia rămâne în picioare/ să știi că asta e totul, restul e nimic!" [15, p. 60].

Volumul *Arta războiului sau pauză de respirație* (2018) propune o asociere de alternative care pot fi trăite în spații mentale separate sau succesive. *Arta războiului* este o grefă intertextuală care trimite la cartea generalului chinez Sun Tzu, din secolul al V-lea î.Hr., care propunea strategii psihologice de cucerire intactă prin complicitatea din interior. Transferată în zona poeziei are același rost de a oferi cunoștințe, a transmite ideii despre înțelegerea relației poet-cititor din perspectiva postmodernă. *Pauză de respirație* sugerează referința la volumul de poezie al unui grup de tineri, apărut în 1991, care propunea o poezie sinceră, comunicativă și esențializată. Dorința de a privi realitatea în față, interferând biograficul cu oralitatea se concretizează într-o formulă nerevoltată, neviolentă, relaxată, calmă, matură, înțeleaptă, oferind șansa meditării.

Călina Trifan ne invită să privim prietenește adevărul în față și să înțelegem că poezia e necesară vital: „e puținul suficient care menține respirația" [16, p. 66]. În ajutorul perceperii noi modalități originale de a gândi poezia ne vin citatele selectate de autoare din Martin Buber și Charles Bukowski, care sugerează prin *intrarea în cuvânt cu tot cu trup* maxima concentrare pentru a purifica gândirea de excentric. Cuvântul devine portavoce a sinelui plin de credință. Simplitatea artistică este cel mai sofisticat lucru, cum spunea Leonardo da Vinci, ea degajează esența vieții. Toate textele lirice din acest volum sunt simple, esențializate, miniatural concentrate, emanând vigoare, sunt un fel de fractalii ale lumii autosuficiente și expresive poetic, de natură recursivă și autosimilară complexă.

Volumul se deschide cu poemul *Arta războiului,* un fel de manifest ce ne oferă o nouă viziune interpretativă a tematicii războiului, care la Călina Trifan nu e asociată cu distrugerile sângeroase, ci cu strategia cuceririi prin complicitate a cititorului, copleșit integral de blândețe „până în vârful unghiilor" [16, p. 4]. Eterogenitatea stilistică a textelor nu este o problemă în încercarea de a identifica serii de texte: texte-definiții (*Clipa, Inimă modernă, Gând fix, Furtuna, Război, Zi neutră* etc.), texte în registru elogiativ, incantatoriu (*Carte veche, Cel mai citit poem, Minune, Iubiri târzii, Ziua adevărată* etc.), texte gnostice care oferă înțelepciunea acumulată din experiența personală (*Logica locului, Kenoză, Limite, Poem cu ochi, Selfie* etc.), texte autoficționale cu elemente de biografie poetică (*Autobiografie, CV, Bilanț* etc.). În *Cel mai citit poem* se configurează varianta ideală a cooperării cu divinitatea pentru a crea idealitatea dorită de poet. Magica putere care poate transfigura poetic realitatea aspră este definită antitetic: „lumina care toată clarifică,/ fără a clarifica nimic" [16, p. 11]. Tot ea în textul *Minune* oferă șansa alungării „urâtului din inimile obosite" și din sufletele care nu mai au nicio speranță de redresare. Poetul este investit cu valențe mitologice ca „să te scoată de sub puterea întunericului", deci actul de scriere

nu e gratuit, ci are o finalitate deosebită, mântuitoare. Ludicul text *Quod erat demonstrandum* ironizează stereotipurile interpretării poeților ca bântuiți de boală („despre meseria noastră s-a spus/ că nu e meserie ci diagnoză"), care ajung să fie izolați în propria lume: „cântăm pentru noi înșine" [16, p. 62]. Sugestia amar-distopică persistă în substanța poemului ca o axiomă.

Devenirea viguroasă și maturizarea poetică serioasă a discursului liric al Călinei Trifan, dovedite prin cele 10 volume de poezie, conving de faptul că în postmodernitate poezia își poate reinventa nobil motivațiile și finalitățile discursive pentru a avea un mod de existență demn și competitiv, cucerind atenția consumatorului de literatură de orice vârstă, dar și demonstrând că expresia poetică reprezintă în continuare o formă superioară cognitivă, aflată sub semnul universalității și al totalității.

Referințele bibliografice:

1. *Poezia, azi, într-o lume haotică și agitată (II).* În: Observator cultural, 2017, nr. 880. https://www.observatorcultural.ro/articol/poezia-azi-intr-o-lume-haotica-si-agitata-ii/ [vizitat la: 01. 08. 2019].

2. *Poezia, azi, într-o lume haotică și agitată (I).* În: Observator cultural, 2017, nr. 879. https://www.observatorcultural.ro/articol/poezia-azi-intr-o-lume-haotica-si-agitata-i/ [vizitat la: 01. 08. 2019].

3. Horceag, Elena Iuliana. *Lectura genurilor literare*. Iași: Adenium, 2017. https://books.google.md/books?id=RkGTDwAAQBAJ&pg=PT253&lpg=PT253&dq=Nu+profunzimea+ideilor+ori+emo%C5%A3iilor&source=bl&ots=DjAt-Ru8CS&sig=ACfU3U2JVSEL4_eW7nECR8TM5XhThVf60w&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwiB0oHO1t_jAhUPY1AKHUycBogQ6AEwCnoECAgQAQ#v=onepage&q=Nu%20profunzimea%20ideilor%20ori%20emo%C5%A3iilor&f=false [vizitat la: 01. 08. 2019].

4. Braga, Corin. *Postmodernismul literar românesc – bătălia dintre generații*. În: Echinocțiu, 2011, nr. 10. http://revistaechinox.ro/2011/10/1995-corin-braga-postmodernismul-literar-romanesc-batalia-dintre-generatii-goldmine/ [vizitat la: 01. 08. 2019].

5. Simuț, Andrei. *„Splendoarea" și „nefericirile" generației 2000*. În: Vatra, 2009, nr. 3, pp. 80-85.

6. Crăciun, Andrei. *Răzvan Țupa, poet: „Poeții se răzbună destul de urât"*. În: Viitorul României, 2018. https://viitorulromaniei.ro/2018/07/19/razvan-tupa-poet-poetii-se-razbuna-destul-de-urat/ [vizitat la: 01. 08. 2019].

7. Modoc, Emanuel. *Proscripție istorico-litrară*. În: Euphorion, 2018. http://revista-euphorion.ro/proscriptie-istorico-literara/ [vizitat la: 01. 08. 2019].

8. Tănăsescu, Chris. *Pledoarie pentru resurecția prozodiei în poezia română*. În: Fabrica de literatură, 15 mai 2018. https://fdl.ro/2018/05/pledoarie-pentru-resurectia-prozodiei-in-poezia-romana/ [vizitat la: 01. 08. 2019].

9. Saiu, Florin. *Interviu cu Bogdan Crețu: „Intelectualul a ajuns o figură secundară, un fel de cavaler al tristeții"*. În: Caiete critice, 2016, nr. 5.

10. *Poetică și stilistică Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu. București: Univers, 1972.

11. Lari, Leonida. *Aura de apărare*. Prefață. În: Trifan, Călina. *Adagio*. Chișinău: Literatura artistică, 1989.

12. Trifan, Călina. *Semne particulare: Haute couture. Poeme alese (1984-2014)*. Iași: TipoMoldova, 2014.

13. Buciu, Marian Victor. *Ion Negoițescu, criticul de poezie*. În: Viața românească, 2017, nr. 8. http://www.viataromaneasca.eu/revista/2017/08/ion-negoitescu-criticul-de-poezie/ [vizitat la: 01. 08. 2019].

14. Trifan, Călina. *Pe banchizele din cer*. Chișinău. Cartier, 2004.

15. Trifan, Călina. *Femeile iubesc cum respiră*. Chișinău: ARC, 2011.

16. Trifan, Călina. *Arta războiului sau pauză de respirație.* Chișinău: Prut internațional, 2018.

Modul de existență al poeziei Călinei Trifan într-o lume postmodernă

Rezumat. În acest studiu am investigat inițial care este destinul poeziei printre valurile succesive generaționiste și schimbările de paradigmă, pentru a identifica care sunt formele de inovare sau de rezistență a discursului liric, forțele de reconfigurare prin acel avânt de libertate vizionar. Reinventarea propriilor resorturi ale discursului liric în șirul valurilor de mutații generaționiste e demonstrată și de crearea de noi sensuri și noi modalități de viziune inedită, care și ține de esența însăși a poeziei. Un mod de existență poetică care nu arată defel desuet este propus de Călina Trifan, configurând prin cele peste 10 volume de poezii o formulă proprie, individualizată și impunând o poezie autentică, cu valențe spirituale. Poeta nu are nevoie să reflecte modele și găsește de fiecare dată într-un nou volum modalități de a-și reinventa motivațiile, inițiind un sistem de opțiuni poetice.

Cuvinte-cheie: mod de existență poetic, miza poeziei, registre discursive, mutații generaționiste, discurs liric al Călinei Trifan.

The mode of existence of Călina Trifan's poetry in a postmodern world

Abstract. In this study, we investigated initially which is the destiny of poetry among the successive waves of generations and changes of paradigm, in order to identify what are the forms of innovation or resistance of the lyrical discourse, the forces of reconfiguration through the visionary freedom. The reinvention of the own resorts of lyrical discourse in waves of generational mutations is also demonstrated by the creation of new meanings and new modes of vision, which also pertains to the essence of poetry. A mode of poetic existence, that does not show defiance, is proposed by Călina Trifan, who configures through her more than 10 volumes of poems a personal, individualized formula and imposes authentic poetry, with spiritual valences. The poet does not need to reflect on models and finds each time in a new volume the ways to reinvent her motivations, initiating a system of poetic options.

Keywords: mode of poetic existence, the aim of poetry, discursive registers, generational mutations, lyrical discourse of Călina Trifan.

CZU 821.135.1-1(478).09
DOI 10.5281/zenodo.3366956

Doctor habilitat în filologie, cercetător științific coordonator la Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu" și la Institutul de Dezvoltare a Societății Informaționale. Domenii de cercetare: gramatica și pragmatica textului, ortografie, stilistică și poetică, limbajul Internetului, lingvosemiotica hypertextului. Publicații: *Dincolo de text: hypertextul* (2014), *Dicționar tematic ilustrat* (2014), *Cuvinte și linkuri* (2017) ș.a.

Elena UNGUREANU

NICOLAE MĂTCAȘ: „SUNT, CA MANOLE, UN UMIL ZIDAR"

Un vechi și frecventat motiv pe care se sprijină întreagă operă lirică a lui Nicolae Mătcaș este cel al creației. Acesta, la rândul său, se împletește cu altele, precum cel al călătoriei, zidirii, cunoașterii, suferinței, căutării, mântuirii etc. Volumele de poezie apărute în colecția *Opera Omnia. Poezie contemporană*, la Iași, 2016, atestă cu prisosință această axă selectivă. Sonetul, una din speciile preferate ale autorului, i-a permis să valorizeze din plin acest motiv. „Nepretențiosul poem de iubire, la început, sonetul dovedește, în timp, o remarcabilă deschidere tematică, de la lirica propriu-zisă la cea folclorică sau civică și la reflecția asupra poeticului și a condiției speciei însăși" [1, p. 218]. Anume acestui „poem nepretențios" Nicolae Mătcaș îi ridică statuie, care, să recunoaștem, impune o exigență pe care alte specii își permit să o ignore cu desăvârșire – cea a compatibilității perfecte între formă și fond (sau, cel puțin, a intenției de a o găsi). Într-un studiu anterior [2, p. 203-214], am reflectat asupra acestor condiții drastice cărora se supune *ars poetica* autorului aici în discuție, iar în prezentul studiu urmărim crâmpeie din dialogul poetului cu înaintașii. Căci, cum spune Julia Kristeva, „Limbajul poetic apare ca un dialog al textelor" [3, p. 120].

În legătură cu sonetul, amintim că prima și cea mai importantă caracteristică este forma sa fixă (*Bătut în cuie-n paisprezece versuri,/ (...) tu ai știut/ Cum să renaști din veacul tău august// Și, numai susur, ritm și armonie,/ Din al rigorii pat al lui Procust,/ Ai pus pe tron reala Poezie!* (II, p. 255; citatele se dau conform siglelor de la finele studiului). Cele 14 versuri sunt de fapt două catrene plus două terțete pe două sau trei rime, versurile având câte 10, 11 sau 12 silabe. Schema de rimare a versurilor e, de regulă, următoarea: a-b-b-a, b-a-a-b, c-d-c, c-d-c sau a-b-b-a, b-a-a-b, c-d-e, c-d-e (pentru sonetul petrarchist, italian) și a-b-a-b, c-d-c-d, e-f-e-f, g-g (pentru sonetul shakespearian, englezesc).

În afară de structura riguroasă, sonetul mai cere respectarea câtorva reguli, și anume: să se evite repetarea cuvintelor (excepție fac cuvintele gramaticale: conjuncțiile, prepozițiile etc.); fiecare strofă să reprezinte o unitate sintactică finită, încheiată cu punct, ultimul cuvânt să fie un cuvânt-cheie, iar cele patru strofe să se structureze ca teză → dezvoltare → antiteză → sinteză sau ca incipit → dezvoltare → culminație → deznodământ. O întreagă poveste de relatat în doar câteva rânduri! Marii poeți ai lumii (Francesco Petrar-

ca, William Shakespeare, Dante Alighieri etc.) au fost seduși de formele sonetului, lăsând în istoria literaturii universale nemuritoarele urme ale acestei seducții. A te întrece cu titanii speciei e un mare curaj și o mare trudă. În literatura română, Mihai Eminescu și Vasile Voiculescu sunt autorii celor mai gustate sonete, neîntrecute până azi.

Unele dintre „sonetele iubirii fervente fără moarte" (II, *I,* p. 73), semnate de Nicolae Mătcaș, și, nu în ultimul rând, mult șlefuitele coroane de sonete, cu care se încheie două dintre cele patru volume (*În ziua-n care-om da de-acea comoară* și *Pe ceruri stea, sidef pe fund de mare*), au intrat în curpinsul mai multor antologii de poezie contemporană de formă fixă.

Pentru poet (la fel ca și pentru un cercetător filolog) nu există altă armă de luptă, dar de convingere, decât limbajul, puterea lui fiind incomensurabilă: *Un rege pe destine, stăpân pe-ntreg pământul,/ Te suie, te coboară, încoronat, cuvântul* (I, p. 383). Conștient de impactul acestuia, autorul reia cuvântul sedimentat al altei epoci pentru a-l readuce în actualitate și invocând, de exemplu, discursul unui Eminescu răzvrătit, azi lipsă: *Să nu mai știi tu care în lume îți porți hramul,/ Să nu mai vrei, ca-n vremuri, cu steiul tău și ramul,/ Să-ți aperi sărăcia, nevoile și neamul?* (I, p. 126). Pentru poet, textul se face din alte texte, necontenit, o spun toți teoreticienii lui (din pasa unor reputați corifei precum Kristeva, Derrida, Barthes ș.a.). Pentru Barthes, de exemplu, „orice text e un intertext; alte texte sunt prezente în el, la diferite nivele, în forme mai mult sau mai puțin ușor recognoscibile: texte ale culturii anterioare, cele ale culturii înconjurătoare; orice text este construit dintr-un țesut de citate." [6].

În cercetările umaniste, termenul intertextualitate a fost lansat acum jumătate de secol de către Julia Kristeva: „Vom numi intertextualitate această interacțiune textuală care se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea este o noțiune care va fi indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea" [7, p. 266]. Cu sprijinul autorității lui Barthes, teoria Juliei Kristeva nu numai că a obținut dreptul la „încetățenire", ci, intrând în circuitul științific mondial, s-a transformat în una dintre cele mai prolifice teorii în știința filologică. Orice text se află la intersecția mai multor texte, constituind atât relectura, reliefarea, condensarea, deplasarea și profunzimea. În viziunea lui J. Derrida, un alt tel-quel-ist, intertextul este asociat categoriei de urmă: „Că e în ordinea discursului vorbit sau a discursului scris, niciun element nu poate funcționa ca semn fără să trimită la un alt element care el însuși nu este numai prezent. Această înlănțuire face în așa fel încât fiecare „element" – fonem sau grafem – să se constituie plecând de la urma în el a celorlalte elemente ale lanțului sau sistemului. Această înlănțuire, aceasta țesătură, este textul (evid. aut.) care nu se produce decât în transformarea unui alt text. Nimic, nici în elemente, nici în sistem, nu este nicăieri și niciodată doar prezent sau absent. Nu există, de la un capăt la celălalt, decât diferențe și urme de urme" [8, p. 24-25]. Astfel de urme am găsit și în poetica lui Mătcaș, deci lucruri importante reținute de memoria culturală colectivă, care s-au spus de nenumărate ori (și care se vor mai spune iarăși și iarăși în alte contexte, generând alte sensuri). Cu cât mai multe ori se vor relua, se vor „gramaticaliza", reține și vor avea șanse mai mari de reproducere și transformare în bunuri culturale comune.

Conceptul de „urmă" se suprapune celui de „discurs repetat", lansat de Eugeniu Coșeriu și teoretizat, în spațiul românesc, mai ales în cadrul școlii ieșene sub îndrumarea prof. Stelian Dumistrăcel. Pe înțelesul tuturor, acest concept denumește o tehnică de alcătuire a textului din „bucăți/enunțuri de text de-a gata" sau enunțuri aparținând discursului repetat (EDR) [9]. Coșeriu nu atât a fundamentat, cât a lansat pentru

discuție teoria discursului repetat, care se opune *tehnicii libere a discursului* (sau *discursului liber*). În opinia savantului, „discursul repetat este mult mai vast decât s-ar putea crede în general; vorbirea este ca un fel de pictură cu colaj simultan, adică în parte este tehnică actuală și în parte sunt bucăți de vorbire deja existente și duse, ca să zicem așa, de tradiție, în toate aceste expresii, locuțiuni fixe, în proverbe, citate ș.a.m.d." [10, p. 55].

Recursul la figurile discursului repetat sunt o practică poetică frecventă în volumele analizate. Dincolo de aplecarea poetului asupra uneia dintre cele mai dificile specii, vom mai observa că toate cărțile sale sunt gravide de moștenirea culturală anterioară, cu trimiteri directe sau indirecte la autori clasici și contemporani, cu aluzii extrem de fine sau mai explicite, lungul șir de nume invocate și procedee/figuri stilistice practicate demonstrând vastele lecturi și preferințe ale acestuia. Probabil, nu există sonetist contemporan care să nu se fi alimentat din literatura majoră a sonetului european. Cazul exemplar al lui Voiculescu a fost studiat cu multă atenție, când făcea trimitere directă la „modelul Shakespeare": *Ți-am bântuit viața, eu, bădăranul Will:/ Nu am putut ajunge năprasnica-i mărire!* [11, p. 114]. O declarație similară de epigonism descoperim și în creația lui Nicolae Mătcaș: *Vreau să-ți compun cel mai frumos sonet,/ Chiar cu Petrarca-ncerc să mă măsor,/ dar mă dezic de nimbul de poet,/ Voință n-am, sunt totul numai dor* (I, *I,* p. 128).

Deși declara într-un interviu că nu îmbrățișează postmodernismul, chiar dacă îl acceptă, anume această tehnică a discursului reluat este una din caracteristicile fundamentale ale curentului în cauză, unele opere excelând la acest capitol, ba chiar atrăgându-și și critici serioase pe seama preluării și imitației excesive. Ei bine, poetul nostru nu face abuz de ele, iar exemplele ce urmează ne arată capacitatea sa de seducție, punând în lucru funcția fatică a limbajului. „În acest sens, originalitatea (…) nu poate fi disociată de intertextualitate, deoarece orice literatură este de fapt rescriere sau relectură a istoriei scrisului, iar originalitatea nu există decât prin reformulare sau reciclare" [12, p. 120]. Sonetele sunt și ele, așadar, o formă fixă de discurs repetat (le-am putea numi EDR în ritmuri de sonet), această specie canonică cunoscând o mulțime de variații ale formei, prin toate transformările posibile (cu adaosul unui vers (*coada*), eliminând un vers, cu schimbarea locului terțetelor la începutul sonetului etc., altfel spus, prin încălcarea regulilor înseși care l-au consacrat.

În viziunea reprezentanților școlii ieșene, toate tipurile de discurs repetat (acesta reprezentând codul intertextualității [13]), pot fi clasificate după structura celor patru figuri de construcție din retorica lui Quintilian (autorul celui mai renumit tratat de retorică din antichitate – *Institutio oratoria*), și anume: *adjectio (adăugare)* – figură „mai curând nu de construcție, ci de deconstrucție" (așa cum observă [10, p. 181]), care constă în adăugarea unui element nou în discursul repetat; *detractio (suprimare)* – figură de construcție constând în eliminarea unei unități și preluarea într-o nouă formula; *immutatio (substituire)* – figura cea mai expresivă și cu cea mai mare frecvență, constând în substituirea unor elemente ale discursului; *transmutatio (permutare)* – figura care se află la polul opus în raport cu substituirea și care constă în permutarea locurilor anumitor elemente de hipotext și reutilizarea lor în textul-gazdă. O scurtă analiză din perspectiva modificărilor pe care textele poetice originare le pot suporta în drumul spre noul discurs (prin *adjectio, detractio, immutatio, transmutatio*), ne permitem în cele de mai jos, remarcând doar faptul că autorul preia și modifică, intervenind în mai toate tipurile de discurs repetat, și anume în:

a) expresii populare: *Șacalii latră, caravana trece* (II, p. 62); *Scoțând, mai rar, din scoici mărgă-*

ritare,/ Cărând, mai des, din iaz apă cu ciurul (II, p. 144); *Dar timpul, vai, și dragostea o-adumbră./ La ape dulci nu merge mult ulciorul* (II, *I*, p. 59);

b) citate din folclorul românesc: *Nici calul nu-i, nici pușca, nici nevasta./ S-au dus cu toți, s-au dus pe vânt și basta* (I, 487); *Decât pe la apus să mi te-omoare* (II, p. *I*, 42);

c) expresii livrești: *Pandora iar cutia și-o desface* (II, p. 36); *Cât timp în Danemarca-i putred mărul* (II, p. 373); *Înotător în spațiu ne-ntrecut,/ Cea mai cumplită luptă-o dă cu sine/ În căutarea timpului pierdut,/ În dibuirea celui care vine* (II, p. 128); *Devii, treptat, o nadă gânditoare* (II, p. 253);

d) citate din opere cinematografice, muzicale etc.: *O, dulcea mea și gingașa mea fiară* (II, p. 104); *O, dulcea și tandra mea fiară, Gara de Nord!* (I, *I*, p. 79); *O, preacurata mea ploaie,/ tu, dulcea și tandra mea fiară,/ multdorita,/ multașteptata,/ multiubita mea/ născătoare de patimi dezlănțuite ale cerului și ale/ pământului fecioară,/ te ador!* (I, *I*, p. 306);

e) citate biblice: *Tatăl nostru,/ carele ești în ceruri/ și carele martor ești/ văzutelor tuturor și nevăzutelor,/ Tu ne iartă nouă greșalele noastre,/ precum și noi iertăm greșiților noștri,/ Dar, dacă ești atotputernic și milostiv,/ Îndură-Te, preacucernice, de chinurile supușilor robilor Tăi:/ Pune copilul din mine în brațele mamei,/ Adu în brațele bărbatului din mine ființa iubită/ Și Te vom proslăvi acum și pururea și în vecii vecilor./ Amin* (I, *I*, p. 96-97) etc.

În categoria discursului repetat intră și citatele din operele scriitorilor clasici sau contemporani. Frecvent pretextuat, Eminescu trăiește în versurile poetului, uneori doar un singur cuvânt sau o expresie oferind codul prin care se trimite la „sursă". Autorul face absolut conștient acest exercițiu de relaționare, însem(i)nare și diseminare totodată:

transmutatio: Căci martori vii azi ramul, râul, lutu-s (I, p. 391) – *Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este* (M. Eminescu, *Scrisoarea III*);

immutatio: Acum am da și-ardoarea, și țara pe-un regat (I, p. 256); *De-ar fi să am tot aurul din lume,/ Să nu știu de aman sau miserere,/ Să fac de-ar fi să curgă râuri miere,/ Un rege pe-un regat iudaic cum e* (II, *I*, p. 83); *Regină – ție – pe-un regat de pâclă/ Și rege – mie – pe-un regat de scrum* (II, *I*, p. 244) – *Un regat pentru-o țigară, s-umplu norii de zăpadă/ Cu himere!...* (M. Eminescu, *Cugetările sărmanului Dionis*) – *Un cal, un cal! Regatul meu pentru un cal!* (Shakespeare, *Richard al III-lea*);

transmutatio + immutatio: Ținându-i isonul, o hală,/ Fiindcă români ne-am născut,/ Ne-ar pune pe toți la popreală,/ Ne-ar face o apă și-un lut (I, p. 251); *Mi-s toți în jur o apă și-un pământ* (I, 436; II, *I*, p. 225) – *Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă/ Au venit și-n țara noastră de-au cerut pământ și apă – / Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimânt,/ Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pământ* (M. Eminescu, *Scrisoarea III*);

immutatio: Ai noștri juni, cu studii trei surcele,/ Se duc la Harward, Oxford să învețe (II, p. 91) – *Ai noștri tineri la Paris învață/ La gât cravat cum se leagă, nodul* (M. Eminescu, *Ai noștri tineri…*);

immutatio + transmutatio: În veci adorato, pe veci adormito,/ Icoană de taină în sufletul meu (II, *I*, p. 132) – *Pe veci pierduto, vecinic adorato!* (M. Eminescu, *Sonet III (Când însuși glasul)*;

detractio: Eu am rămas – căldură și lucoare/ Să-mi dea o stea care-o vedem și nu e (I, *I*, p. 171) – *Icoana stelei ce-a murit/ Încet pe cer se suie:/ Era pe când nu s-a zărit,/ Azi o vedem, și nu e* (M. Eminescu, *La steaua*);

immutatio: Lumina ei și astăzi, și veacuri o să ție (II, *I*, p. 36) – *Iar raza ei abia acum/ Luci vederii noastre. (…) Lumina stinsului amor/ Ne urmareste încă* (M. Eminescu, *La steaua*);

transmutatio: …vino-ntr-o lume vetustă de vise și basm, reda-mi-te mie,/ Tu, sfântă fecioară, născută spre-a naște numai poeți,/ Inegalabila mea poezie! (I, *I*, p. 174) – *Ca să pot muri liniștit, pe mine Mie redă-mă!* (M. Eminescu, *Odă în metru antic*);

immutatio: …te iubesc în taină și discret (II, *I*, p. 20) – *Iubind în taină am păstrat tăcere* (M. Eminescu, *Iubind în taină*);

detractio: Te plânge lacu-n nuferi cu fața lui lucioasă (II, *I*, p. 140) – *În zadar suspin și sufăr/ Lângă lacul cel albastru/ Încărcat cu flori de nufăr* (M. Eminescu, *Lacul*);

adjectio: În visele și-aleanul ros de molii,/ Ne-or coperi lințolii de magnolii (II, *I*, p. 253) – *Aduceri aminte/ M-or coperi cu drag* (M. Eminescu, *Nu voi mormânt bogat*).

Eminescu nu e singurul model declarat, astfel, numeroase alte exemple de EDR sunt transparente, trimițând la autori precum Lucian Blaga, Grigore Vieru sau Liviu Damian:

immutatio + detractio: Îmi zice să strivesc corola lumii,/ Eu, blagianul, n-o ucid, corola,/ Ci-ncerc să descifrez a lumii taină (I, p. 252) – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii … Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină* (L. Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*);

adjectio + transmutatio: Nu poate să ne ia scăieți urgia/ Cât ne veghează satul veșnicia (II, p. 248) – *Eu cred că veșnicia s-a născut la sat* (L. Blaga, *Sufletul satului*).

adjectio: Vei fi fiind mare tu,/ bogată tu,/ prosperă tu,/ Însă de ce ne-ai furat tu feciorii și fiicele noastre, Americă? … Iar noi/în durerea și-n dorul din piept nici măcar te urâm./ Ba, poate,-ntr-o zi, /cu capul lulea, vom ajunge și să te-ndrăgim.//Vei fi fiind mare tu,/ bogată tu,/ frumoasă tu,/ Însă de ce ne-ai furat tu nepoții, /feciorii/ și fiicele noastre, Americă? (I, p. 79-80); *Bunii mei sunt pădure și lanuri de grâu, temple – Anele când/ le-am știut a zidi./ Eu am țară și neam. Iară tu?/ Eu am, moarte, vezi bine, pentru cine muri./ Tu – nu* (I, *I*, p. 295) – *Nu am, moarte, cu tine nimic,/ Eu nici măcar nu te urăsc./ Vei fi mare tu, eu voi fi mic,/ Dar numai din propria-mi viață trăiesc* (Gr. Vieru, *Nu am, moarte, cu tine nimic*);

immutatio: O singură rugă, supremă, am numai (...)/ *În numele-mi jertfei și-al Anei, zideitei,/ Tu, vreme, nu-atinge ființa iubitei* (II, *I*, p. 85) – *O, vreme, nu-atinge fiinta iubitei* (L. Damian, *Ființa iubitei*).

Dincolo de acest procedeu frecvent în toată literatura universală, ținem să amintim modelul intertextualiza(n)t al mitului. Poetul caută necontenit „drumul către centru", iar drumul acesta nu poate fi altul decât al cunoașterii, rămânând fidel meseriei de a construi, raportându-și lucrarea la modelele anterioare (*Sunt, ca Manole, un umil zidar*) (I, p. 299). Mesajul emblematic din titlul prezentului eseu îl putem găsi transfigurat în acest poem, cu numeroase lexeme din axa semantică a creației, construcției, sacrificiului: *Între noi/ o tăcere/ mai grea decât piatra pe pieptul mormântului./ Zidim,/ temerar,/ pe ruinele dragostei,/ tribut necuvintelor noastre,/ catedrala tăcerii.// Eu/ te zidesc pe tine,/ mutenia cântului,/ tu/ mă zidești pe mine,/ mutenia pământului./ Spune-mi ceva, Ană./ Tăcere./ Spune-mi ceva, Manole./ Tăcere.// Din inima cerului,/ din miezul pământului,/ erupe-o tornadă de liniște:/ polifonia tăcerii./ Din zid,/ isihastră,/ răsare, bătută în cuie,/ iisusa dragoste-a noastră.// Și vin, ca la Mecca,/ și vin, și-or venire/ puhoi, pelerinii,/ la zid să se-nchine,/ și nu va ști nimeni/ (nici noi nu vom știre)/ de-a fost răstignire/ ori, poate,-o iubire…* (*Catedrala tăcerii*) (I, *I*, p. 261). Nemuritoarea *Catedrală* rodiniană (construită cu și din mâinile a doi îndrăgostiți) e cea care ne vine în memorie instantaneu și cu care putem asemui mănăstirea (românească), care a înveșnicit povestea de dragoste cu finalul ei dramatic. *Deducția*: câte o Ană simbolică stă în toate zidirile și zidurile, cum bine

se vede în numeroase opere arhitecturale: *De parcă axu-l ține, dreaptă, Ana,/ Cum stau, în vreme, Turnul* și *Coloana* (II, p. 334). Toate s-au făcut cu dedicație fără margini, dar și cu ajutorul mâinii divine: *Ți-au încolțit pe frunte brazde-riduri,/ Prin care huma timpului respiră./ Nu șirul, totuși, anilor mă-nspiră,/ Ci suferința ta gravată-n ziduri* (*Sărut, femeie, urma de brăzdare*) (II, *I*, p. 224). Când este istovit de chinurile dragostei, închină rugă către Atotputernicul ca să-l scape de focul ei arzător: *Mă-nvață, preasfânt Ziditor,/ Să nu-mi fie dor* (*Învață-mă, Doamne*) (I, *I*, p. 316).

Tot în tema râvnei către perfecțiune, teoreticienii sonetului observă că: „Proliferarea diletanților și chiar capitularea criticii sub presiunea puhoaielor de <verslibriști> sunt consecințe ale îndepărtării <noii științe> a versului de elanul originar către *ordine*, în tot cazul, de o intenție creatoare comprehensibilă. Altfel zis, desi canoanele nu sanctifică, vizibilitatea lor disciplinează, impunând un minim respect față de meserie, față de regulile cele mai generale ale breslei" [1, p. 20]. Și smerenie, am adăuga, cu care poetul-zidar își pleacă fruntea în fața artei. Toate aceste figuri ale discursului repetat sunt cărămizi rezistente, re-arse și reclădite în poemele și mai ales sonetele mătcașiene.

Legenda Meșterului Manole (simbol al creației și al sacrificiului) e chiar mai plină de sensuri decât legenda lui Icar, care semnifică zborul și aspirația spre infinitul cunoașterii, dorința de a ieși din labirint. Asemenea Creatorului (Ziditorului), poetului, creator și el, la rându-i, îi este dat să-și dureze creația cu o jertfă: *Te-oi zidi în sculptură de vie ca Manole pe Ana,/ Galatee a mea dumnezeie* (*Te-oi zidi ca Manole*) (I, *I*, p. 123). Poetul și-a zidit femeia în zidul poeziei, alegând rigoarea sonetului pentru a sugera o ordine cosmologică intrinsecă. Arhitectural, iubita jertfită locuiește în poezie, întrupată în ea. Eroina, trecută prin suferința bolii și durerii, își va continua viața într-un nou corp, cum ar spune Eliade. Spre deosebire de corpul de piatră, consacrat de celebra baladă, poetul Nicolae Mătcaș îi zidește unul de litere.

Dar sacrificiul ființei iubite nu este suficient, de aceea traseul este înlocuit cu unul de autosacrificiu: *N-am să te-ngrop/ în piatra de temelie-a altarului/ și nici în brațele reci ale zidului de mănăstire (…)// Zidi-mă-voi eu/ să-ți citesc din sfântul altar/ cuvinte de aur din Sfânta Scriptură/ și să-ți bat toaca în fiece zi,/ chemându-te la ispășirea/ păcatelor,/ pe care nu cu mine/ le-ai săvârșit* (*Zidi-mă-voi eu*) (I, *I*, p. 177). Căci nimic în limbaj nu rămâne decât prin repetare perpetuă creatoare, prin urmă/discurs repetat, prin aportul Cuvântului Celuilalt (M. Bahtin). Știind că nimic nu poate dura în timp dacă nu e însoțit de jertfă, poetul se lasă în voia intuițiilor sale arhetipale, despre care Mircea Eliade spunea că au fost „create în clipa când a luat cunoștință de poziția sa în Cosmos" [14, p. 135], iar autorul gândește metafizic. „Casă, Corp, Cosmos" [14, p. 112-130], sunt punctele de referință primordiale, sondate, interpretate, actul creației interferând cu actul suferinței: *Ca meșterul pe schele, îmi arcuiesc mistria,/ Să văd cum, prin sudoare, se naște poezia./ N-o fi magnific versul și nici, la fel, poetul,/ (…) Eu tai și tai în rocă să mi-l înalț, Sonetul* (*Ca meșterul pe schele, îmi arcuiesc mistria*) (I, p. 390). Întotdeauna, sacrificiul concrește în transcendere, renaștere și perpetuare, căci, conchide poetul: „Nu-i dar mai mare, care-n veci ne ține,/ Decât altarul arderii de sine" (I, p. 300).

Sigle

I = Mătcaș, Nicolae. *Bolnav de țară,* vol. I. Iași: TipoMoldova, 2016, 562 p.

II = Mătcaș, Nicolae. *Bolnav de țară,* vol. II. Iași: TipoMoldova, 2016. 484 p.

I, *I* = Mătcaș, Nicolae. *Iar când cu miei va ninge prin ponoare…*, vol. I, Iași: TipoMoldova, 2016. 380 p.

II, *I* = Mătcaș, Nicolae. *Iar când cu miei va ninge prin ponoare…*, vol. II, Iași: TipoMoldova, 2016. 444 p.

Referințe bibliografice:

1. *Antologia poeziei românești cu formă fixă*. Ediție îngrijită, notă asupra ediției, concepte și bibliografie de Nicolae Leahu și Raisa Leahu. Prefață de Nicolae Leahu. Chișinău: Știința, 2015.

2. Ungureanu, Elena. *Nicolae MĂTCAȘ: „Râvnesc infinitul ca nava un port"*. În: *Limba română*, 2019, nr. 1, p. 203-214.

3. Kristeva, Julia. *Sèméiotikè: recherches pour une semanalyse*. Paris: Seuil, 1978.

4. Petrarca, Francesco. *Rime*. Traducere, antologare, note și table chronologic de Eta Boeriu. Cuvânt-înainte de Alexandru Balaci. București: Editura Univers, 1970.

5. Shakespeare, William. *Sonete*. Traducere de George Tomozei. București, Litera Internațional, 2004.

6. Barthes, Roland. *Texte (Théorie du)*. Enciclopedia Universalis, 1974 (accesat 10.05.19).

7. Kristeva, Julia. *Problemele structurării textului*, in: Antologie „Tel Quel". 1960-1971. București: Univers, 1980, p. 250-272.

8. Derrida, Jacques. *Semiologie și gramatologie, in: (Ex)pozitii. Convorbiri cu Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2001.

9. Dumistrăcel, Stelian. *Discursul repetat în textul jurnalistic. Tentația instituirii comuniunii fatice prin mass-media.* Iași: Ed. Universității „Al. I. Cuza", 2006.

10. Coșeriu, Eugen. *Arhitectura și structura limbii*, În: Prelegeri și conferințe (1992-1993). Anuar de lingvistică și istorie literară, t. XXXIII. Seria A. Lingvistică, Iași, 1994, p. 49-64.

11. Voiculescu, Vasile. *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*. București: Humanitas, 2006.

12. Prus, Elena. *Memoria și inovarea sonetului la Paul Miclău*. În: Intertext, 2010, nr. 1-2, p. 113-120.

13. Alexandrescu, Ileana. *Discursul repetat, cod intertextual al literaturii postmoderne. Aplicație pe „Levantul", de Mircea Cărtărescu*. Iași: Ed. Alfa, 2007.

14. Eliade, Mircea. *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*. București: Humanitas, 2004.

Nicolae Mătcaș: „Sunt, ca Manole, un umil zidar"

Rezumat. Din cele 4 volume de poezie semnate de Nicolae Mătcaș, apărute în colecția Opera Omnia. Poezie contemporană, Iași: TipoMoldova, 2016, motivul creației se definește cel mai pregnant. Unul din răspunsurile la întrebarea Cum se face poezia? ar fi, în opinia autorului, urcarea „pe umerii giganților", care au șlefuit-o timp de secole (Francesco Petrarca, William Shakespeare, Mihai Eminescu). În dialogul poetului cu înaintașii, acesta recurge la o practică omniprezentă în limbaj, inclusiv în limbajul poetic, denumită de specialiști „discurs repetat" (cod al intertextualității).

Cuvinte-cheie: Nicolae Mătcaș, sonet, dialogul textelor, intertext, discurs repetat, adjectio, detractio, immutatio, transmutation.

Nicolae Mătcaș: "I am, like Manole, a humble mason"

Abstract. From the 4 volumes of poetry signed by Nicolae Mătcaș, appeared in the Opera Omnia collection. Contemporary poetry, Iasi: TipoMoldova, 2016, the reason for the creation is defined most strongly. One of the answers to the question How is poetry made? it would be, in the author's opinion, the climb "on the shoulders of the giants", who have polished it for centuries (Francesco Petrarca, William Shakespeare, Mihai Eminescu). In the dialogue of the poet with the forerunners, he uses a ubiquitous practice in language, including in poetic language, called by specialists "repeated speech" (code of intertextuality).

Keywords: Nicolae Mătcaș, sonnet, text dialogue, intertext, repeated discourse, adjectio, detractio, immutatio, transmutatio.

CZU 801.73+82.09
DOI 10.5281/zenodo.3366960

Elizabeta IOVU

Cadru didactic preuniversitar, profesor de Limba și Literatura Română, Literatura universală în I.P.L.T. „Mihai Eminescu", Municipiul Strășeni, doctorand Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir", Chișinău. Domenii de preocupare: filologie, psihologie, istorie, filosofie.

SUGGESTIONS FOR THE INTERPRETATION OF THE LITERARY TEXT FROM THE LITERARY IMAGOLOGY'S PERSPECTIVE

Literary imagology identifies in the literature images that represent ethnotypes, stereotypes, clichés about a foreign nation/ culture or about their nation, and the obtained results pass the grid of interpretations specific to the discipline, that is to say, *an imagological interpretation*. It must be emphasized, first of all, that literary imagology works with literary representations and provides continuous proof that its research lies in the space of literature.

National stereotypes are most often formulated, perpetuated and disseminated through literary works: as journals, travel notes and notes, and so on. It can be said that cult and folk literature is a privileged kind of dissemination of stereotypes. The writing of a literary work is long lasting compared to other types of sources analyzed by other imagologies (eg. investigations, surveys, communications, speeches, articles, and so on), and this presupposes that the ethnotypes / stereotypes created in the literature are more durable.

Since its emergence, literary imagology has benefited from several theoretical systems and operational concepts capable of analyzing ethnotypes/ stereotypes in literary texts. In order to clarify the working tools, European researchers of great value have made their contribution, including Joep Leerssen, D. H. Pageaux, J. M. Moura, and so on. In order to identify the theoretical notions of imagological interpretations, we can take into account *the xenophilia/ xenophobia* research, the *intertextual, contextual* and *textual approaches* by Joep Leerssen; by D. H. Pageaux's reflections on *fundamental attitudes*; of J. M. Moura about *ideology* and *utopia*; by M. Swiderska about *alter/ alius imagotheme*; as well as Paul Ricoeur's hermeneutical method, which underlies some of the above.

Dutch researcher, Joep Leerssen proposes that the texts studied by imagology can be interpreted in terms of the concepts of xenophilia and xenophobia. Xenophilia (*xeno* – „alien, parasite" originates from gr. *Xenos* „foreign, guest") presupposes sympathy for everything that is foreign, but xenophobia is a phenomenon of social pathology consisting of fear and hostility towards strangers [1]. Xenophilia occurs when the author, who describes/ represents an alterity in his work, feels sympathy for it. As a rule, the

imagotipic [2, p. 84] texts about European cultures (for example the image of the Germans/ British in literature, and so on) are considered to be xenophilia discourses. When the author feels fear, contempt and hatred of strangers, from the other ethnic group, then we have a case of xenophobia. In xenophobia discourse, are usually included considerations about Asian, African, or ethnic and marginal minorities such as gypsies, Jews, homosexuals, and so on.

The Dutch researcher also suggests that the ethnotypes images from the texts should be interpreted from the perspective of the intertextual, contextual and textual approaches. The *intertextual* approach is to analyze an ethnotype/ stereotype in the context of its historical evolution. It is required to be investigated whether this image or ethnotype has previously appeared in another work or the given text proposed it for the first time. For this purpose, the image from the first source is analyzed in comparison with those from the subsequent sources. For example, the Jewish characters in the novel „*Ivanhoe*" by Walter Scott, the old suspicious Isaac and his beautiful daughter Rebecca will not be understood without knowing the inter-textual antecedent of Shylock and his daughter Jessica in Shakespeare's work. „The characterological profile of a given ethnotype, claims Joep Leerssen, is the end result of a long accumulation of individual textual instances, and this accumulation, in turn, is the sounding board against which the individual instance reverberates" [3, p. 20].

The *contextual* approach involves analyzing images of The Other according to the historical, political and social conditions in which they are presented. To illustrate this type of analysis, the Dutch researcher uses the same works: „When we analyzing Shylock and Jessica, or Isaac and Rebecca, we do not move in a timeless canon of Important Literature, but need to understand *the „Merchant of Venice"* and „*Ivanhoe"* as expressions of their country and period of origin – Shakespeare's London c. 1600, Scott's Edinburgh c. 1820, with the poetical and political climate in force there and then. The *climate* of Romanticism, underlined Leerssen, needs to be factored in for the understanding of Scott, and the different poetics governing the theatre and the novel at these two historical moments" [3, p.20].

Further, Joep Leerssen argues that imagologists must be aware of the process of research and that in literary history the moment of enunciation of these ethnotypes is not everything that matters in the understanding of a text. What needs to be interested by imagologists is the fact, that these characters continue their literary career by adapting to different situations. That's why Shakespeare's Shylock should be located not only in London in 1600, but ideally, also, in the next few moments when that canonical play was replicated, recycled, re-staged. Researchers have to analyze both the historicity of production and the reception, ie to negotiate that double historical character of the character which is so typical of literature.

The *textual* analysis involves studying the functioning of these ethnotypes about a person/ culture/ foreign nation in the autonomy of the text. The following aspects will be analyzed: type of text and literary genre (lyrical, epic, drama, literary species); the place that alterity occupies in this text (main/ secondary/ episodic character); the importance and purpose of the images in portraying the other (positive/ negative); relationships of alterity (the character of the stranger) with the other types of characters in the opera; the role of alterity in the text; the likeness or incomparability of alterity with the rest of the individuals who are part of its nation. In order to perform a correct analysis, the imagologist must interact with the other humanities

sciences, because imagology has an interdisciplinary character.

Consequently, in the view of the Leerssen, imagological textual research involves analyzes both in a literary, historical, geographic, and socio-political contexts. That is why, to carry out extensive research, the imagologist has the total freedom to navigate through the waters of all humanistic disciplines, demonstrating once again the interdisciplinary character of imagology.

Starting from Leerssen's text interpretation, French researcher Daniel-Henri Pageaux takes into account the authors' *fundamental attitudes* (or symbolic model) towards the Other. He proposes three fundamental attitudes to be taken into account: *mania, philie* and *phobia*. We notice that the French researcher has, besides Leerssen's two, a third notion of *mania*. This fundamental attitude refers to the works in which the author divinizes a person/ culture/ foreign nation, considers it superior to the nation/ culture to which he or she belongs or has a passion for the foreign person. At the time when the author exaggerates an alterity, says Pageaux, this leads to a depreciation of the own culture. This attitude indeed exists when the representation of the foreigner is claimed more by *a mirage*, than by an image (eg. anglomania, francomania or rusomania) [2, p. 96].

Through *phobia* are considered the inverse process, denial, contempt, hatred of the person/ culture/ foreign nation. To phobia can be passed works in which the author projects images that are unfavorable to the stranger, but which show admiration for his own nation. For these reasons, might also appear the writer's mirage on his own culture/ nation, which was still reported by Carré [4] and Guyard [5].

Philia manifests itself in works where the author positively perceives a stranger and does not attempt to discredit the culture/ nation of which he belongs. Here is the intercultural dialogue between the author and the stranger: „Philia is fueled by mutual knowledge and recognition, from critical exchanges and peer-to-peer dialogues. [...] tries to impose a difficult, demanding path that passes through the sense of recognition of the Other, living with Me in front of the Ego, neither superior nor inferior, singular, irreplaceable [2, p. 97]. Gheorghe Laşcu, a Romanian researcher, claims that the "philia" mentioned by Pagaux means that the author accepts the stranger „without prejudices, valuing him in what he has unique and unrepeatable, without thereby causing a depreciation of his own image" [6].

The French theorist is asking himself if there is a fourth fundamental attitude. And he comes with a plausible answer, arguing that it may sometimes exist and could be represented in the conditions in which the phenomenon of exchange, dialogue is abolished, making room for other new assemblies that have the role of unifying or rebuilding lost unity: panslavism, pangermanism, cosmopolitanism, and other internationalisms (such as the Latin idea, Zionism, Orthodoxy, Francophony, and so on) where it is more difficult to establish positive or negative orientations [2, p. 97].

Referring to the fundamental attitudes proposed by Pageaux, Portuguese researcher M. J. Simões states that these are „axial distinctions" in determining the nature or the type of imagological relationship. The researcher believes that besides these four main principles, taking into account the „principles of recursivity and dialogic reciprocity", it is possible to discover other types of relationships with „the other", which appears in the narrative as thematic expressions [7, p.44].

The Romanian theorist, Paul Cornea, is of the opinion that these fundamental attitudes of Pageaux do nothing but accentuate the types

of relationships between *us* and *the others*, between *the known* and *the alien*, which manifest themselves on a large segment from hostility to conducting a dialogue: „Pageaux distinguishes between „mania", „phobia" and „philia", ie between overvaluation of foreign culture (which would lead to snobbery, pastiche or vulgar mimetism), xenophobia (undifferentiated hostility to all that is foreign), and the dialogical relationship from equal to equal" [8, p. 247].

D. H. Pageaux proposes that the "Foreigner", as a literary character of the imagotipic texts, should be characterized both morphologically (physical traits, gestures, speech) and the lexical one in which to consider, „those *a priori* a positives that cause the character's image to be drawn and the demarcation line between the characters or between I and the characters. So we will be careful about every process of inclusion and exclusion, Pageaux advocates, in choosing male and female characters, to determine gender (male/ female) depending on political and cultural affiliation, for example. It is necessary to emphasize the system of differential qualification that allows the expression of alterity by means of oppositional pairs: wild *versus* civilized, barbar *versus* cult, man *vs*. animal (human *versus* animated being), adult *vs.* child (or infantile being), superior being *versus* inferior one. We will see how some structures can intersect the principles of writing, nomination, turning them into principles of symbolic domination" [2, p. 92-93].

Another French researcher, Jean-Marc Moura, a representative of the French School of Imagology, proposes an imagological interpretation through the concept of *ideology* and *utopia*, based largely on Paul Ricoeur's hermeneutic theory of image and fantasy. This interpretative method proved to be an important one in consolidating the theoretical concepts regarding the implementation of contemporary imagological interpretation, underlying analyzes of the alien's image in literature. Jean-Marc Moura applied this theoretical concept in his study of the Third World Image in the French novels of the 1950s and 1980s. The researcher questioned the images in three aspects: 1. as a representation of the stranger or queer; 2. as a product of the nation, culture or society; 3. as a product created by a particular author [9, p. 13].

Ricoeur believes that the images of the Other (Strange/ Queer) are not a reflection of the reality they belong by reference to an idea or a system of values before being represented in literary works. For these reasons, images should be considered as literary tropes, not as a reflection of reality. Building on this theory, Moura also emphasizes that this type of image should be considered literary tropes, which would be passed through an interdisciplinary grid. Accordingly, the interpretation of a stranger's image, according to the French researcher, must be made in two stages. First of all, it is necessary to study the cultural context in which the image appears and, subsequently, its appearance in literary texts [9, p. 13].

At the same time, Moura distinguishes two types of ethnotypes (stereotypes/ imagotypes) studied by imagology: *reproductive* and *productive*. Reproductive images are those images that circulate in society and are transmitted by the ethnic group from which the author belongs to. This, in the given case, the author reproduces them only in literary work. Productive images are those that are created/ invented by the author in his work. The French theorist argues that reproductive images „can be considered a reflection of the collective stereotype" and the productive ones „a new creation, an innovation of creative force in the texts of a determined author who is distant from social or collective images" [10, p. 280].

Starting from Ricoeur's theory, as mentioned above, Moura analyzes the typology of the literary image of the stranger through the concepts of *ideology* and *utopia*. Ideology means that the images (both reproductive and productive) that are used by the author in his work on a particular group/ nation, that are created with a purpose: either to strengthen a group/ nation identity or to discredit another. And through utopia it is considered that these images also have a function of social subversion [10, p. 280].

Małgorzata Świderska, a researcher of Polish origin, believes that Ricoeur's „ideology" is a form of reproductive imagination that constitutes social and cultural traditions and is an expression of the narrative memory of a particular society or social group. But „Utopia" as a form of productive imagination, changes society and the world and expresses hopes for the better, „new," or „different" alternative future. They complement each other and are related dialectically [11, p. 3]. The researcher also maintains that ideology contributes to the formation and maintenance of the so-called narrative identity, preventing the emergence of pathological forms of utopia. Utopia serves as a critique of ideology, correcting its sclerotic forms [11, p. 3].

Moura presents an example of an ideological image of Spain in the French literature of the 18th century. Spain was a negative ideal for France, the opposite of the enlightened nation, and this perception helped to strengthen French identity. Moura also points to the Asian continent that appears in works such as „*Morgenlandfahrt*" (1931) and „*Siddhartha*" (1922), both written by Hermann Hesse, as an example of a utopian, subversive image of idealized altercations and alternatives to European culture [11, p. 3].

Also in this context, we can exemplify the work „*De l'Allemagne*", written by Madame de Staël (published in 1913 in London and then in Paris in 1914), who was accused of imposing a utopian vision. It is known that this book influenced much and for a long time the French view of the image of Germany, an extremely idealized one. While speaking about Germany to Weimar or Goethe, the Germans conquered France and imposed restrictions on it. J. M. Carré, founder and promoter of French imagology, notes that in the opera „*De l'Allemagne*": „there are prejudices, there is also a historical error. This German and speculative literature, inappropriate for action, lost in his dream, without character, without action and freedom. One year after the appearance of her [Madame de Staël] book, a Prussian general was governor of Paris, the King of Prussia entered with his grenadiers, diplomats and scientists. The events were so precipitated because its image no longer corresponds to reality. In 1914, Madame de Staël's book was already an anachronism" [12, p. 239].

Starting from the distinction of ideological and/ or utopian images in relation to social imagination and their functionality in the text, one can analyze *productive* literary fantasy in its relation to *reproductive* literary fantasy. The change of emphasis serves imagology to avoid the simplistic conclusions of sociological origin in which images are approached as if they were a reality or a means of criticizing that reality. From Moura (and Riceour), it goes without saying that the imagotipic texts could be characterized in terms of the tension that generates these concepts of utopia and ideology in order to show either an ideological function or a utopian-subversive function of the images/ stereotypes transmitted through literary works.

Based on Paul Ricoeur's hermeneutics above and Jean-Marc Moura's imagological suggestions, Manuel Sanchez Romero proposes the four-point criterion relevant for imagotypes research in literary works. These are the following:

1. *Supranational imagotypes.* First of all, it is necessary to analyze by comparison how the imagotypes have appeared and evolved in other countries, in order to verify whether these are supranational ones. In this regard, it is necessary to specify whether the images had an (international) similar effect if they have a multinational function, ie if there is a multinational macrostructure.

2. *Imagotypes as the fruit of productive imagination.* Second, it is taken into account the imago-types of national literature and, in general, of the social imagination of the country the author belongs to. Self- and hetero-images are necessarily influenced by the time that the writer lives. It is, therefore, necessary to investigate the origin and evolution of imagotypes both in society (in the social imagination) and in the literature of the time, as well as in the country where the author is living. Finally, these will be checked if there are coincidences with the imagotypes obtained at the first point.

3. *Author's vision of the world.* Third, it will be seen whether an author has personal convictions about a particular country in his beliefs, that is, if the author had previously imagotypes, if they are the effect of an imaginary force (productive imagination) or, on the contrary, they are inherited from the imaginary social (reproductive imagination). It will be observed whether the imagotypes obtained by the analysis described in the first point are similar to those in the second point. In this way, it is checked whether, in the opinion of the authors of the world, the images presented are ideological and/ or utopian.

4. *Exercise of textual criticism.* The Spanish researcher argues that this criterion requires a textual critique exercise. In this context, it is necessary to conclude with what purpose the author has decided to use (supranational) imagotypes that are transformed into literary themes and whether, according to the interpretative method of Ricoeur and Moura, they are the fruit of reproductive imagery or the opposite of it, productive imagination. In this plan, we also analyze the image of man, ie the way the author is weird, depending on the productive/ reproductive imagination. At the same time, the evolution of these imagotypes (themes or motives) is approached, both in the work of the analyzed author and in the literature in general. As a result, the imagotypes are analyzed through the immanent interpretation of the text and compared to those obtained with previous criteria. It can be seen if they are in contrast to the others and how they have influenced each other [9, p. 24-25].

As we can see, each criterion proposed by the researcher is circumscribed to a hermeneutic circle, because the imagotypes analyzed in the fourth point can in turn be verified and investigated by confronting them with the supranational imagotype (first point) or with the imagotype of the national literature and the social imagination of the country the author belongs to (the second point), and his vision of the world (third point). M. Sanchez emphasizes and demonstrates the interdisciplinary character of comparative imagology.

Małgorzata Świderska comes with an imagological conception of ethnic, national and / or (inter) cultural imagery of a foreign in literary works, largely based on the conceptions of the French theorists, as J. M. Moura [13], P. Ricoeur [14] and value works of H. Dyserinck. The scholar applied this method of interpretation to the analysis of works by „*Divertimento No I*" (1924) and „*Das letzte Abenteuer, Ein Ritter-Roman*" (third version 1936) by Heimito von Doderer (1896–1966).

The researcher proposes that the images studied by imagology can be interpreted by approaching the three concepts: *alter, alius* and

imagotheme (the last one means a *theme-image* or an *image-theme*). *Alter/ Alius* represents in the researcher's view, „two complementary characters of strangers or foreigners" [11, p. 3]. The meanings of the concepts are consistent with those of Moura, but also those of Ricoeur, referring to *ideology* and *utopia*. The Polish researcher understands that the images about the other are mediated, on one hand, as forms of reproductive or ideological imagination in the sense of Ricoeur and, on the other hand, as forms of production – that is, utopian imagination. „Literary images of nations or ethnic groups occur mainly as literary characters. The ideological characters serve as a positive or negative contrast to a particular ethnic group, nation, or culture and have a restorative and integrating function: utopian characters challenge the identity of such a group, nation, or culture" [11, p. 3].

In the researcher's view, *an alter* is a literary character that represents the alien, that is, one of the two „others" (alien and/ or strange), who are also similar and complementary. *Alter* characters represent the ideology of a particular group, nation or culture and are largely built as ethnic or national stereotypes, positive or negative. An *Alius* is also a stranger or a foreign, but he/ she is located outside the world of a particular group, nation, or culture. *Alius* characters have predominantly symbolic or mythical functions. They are subversive and question the ideology of a particular ethnic group or nation. These two types of literary characters should always be interpreted in their cultural context, the scholar argues [11, p. 3].

The third concept, *imagotheme*, is the image of the Other (of the Stranger, Foreign), which may have an ideological or utopian character. The concept is composed of elements the researcher calls the *imagemes* [15]. They may appear as literary characters or as an element of a particular national culture or other cultures appearing in the text, for example: names of artists, philosophers, writers, politicians and other representatives of a particular nation or ethnic group [11, p. 3]

Taking into account these propositions of imaginative interpretation (or interpretation of results), each researcher is in the power to choose the type of representation he considers most appropriate for his research, or he can propose an original one. Analyzing any foreign culture, the imagologist must take into account the advice suggested by different researchers' reference in this field, which will provide them with complex and accurate analysis. For example, a Hungarian one claims that „if a Western researcher studies Oriental works, any correction of his analysis by an oriental scholar should be welcomed and taken seriously" [16, p. 10].

In the following, we propose an *Algorithm for the analysis of the imagotipic texts*. Based on the above, we have tried to develop an analysis algorithm for all imagotipic texts. This involves questioning the texts under the following aspects:

1. *General Author and Work Data:*

a) The author/ narrator belongs to the nation described by him; he/ she coexists with the alterity; he is the traveler or describes the country from the audience;

b) Who makes a certain statement? Who is it?

c) Why is the attitude important to the author?

d) What is his strategy of persuasion?

e) When the work was written and under what circumstances.

2. *Themes and literary motifs:*

a) identity and/ or alterity (the alien);

b) Exoticism, Orientalism, Balkanism; city, mountain, epidemic and so on.

3. *Images/ Ethnotypes/ stereotypes/ Imagotypes:*

a) self-images/ hetero-images;

b) productive and/ or reproductive images;

c) positive or negative images;

4. *Interpretation of results:*

a) xenophilia/ xenophobia;

b) mania/ phobia / philia;

c) ideology/ utopia;

5. *Text Analysis:*

a) intertextual approaches,

b) Contextual approaches

c) textual approaches;

6. *Character:*

a) Character type: The Alien/ Alter/ Alius/ Queer/ Imagothem;

b) Morphological and lexical characterization of the character;

c) Genre identification: male / female;

d) Political and cultural affiliation;

e) Differential qualification: wild *versus* civilized, barbar *versus* cult, occidental *versus* oriental, man *versus* animal (human *versus* animated being), adult *versus* child (or infantile being), superior beings *versus* inferior one. Strange things which are accepted/ or unacceptable about the represented alien; the impact of alterity on the author/ reader.

Several theorists have proposed methods of interpretation that imagologists can operate on the imagotipic text or on any other work that projects the image of an identity/ alterity. These can be neglected or combined effectively. However, the synthesis of methods can more easily provide complex and accurate research. We have also attempted an adjustment of the above methods for compiling an algorithm for the analysis of imagotipic texts, to which any imagological research may appeal.

Notes and bibliographic references:

1. DEX online. Disponibil: https://dexonline.ro/definitie/xenofobie. Accesat: 15.07.19.

2. We allow us to call the texts "imagotipic" studied by the French theorist, D. H. Pageaux. In: "General and Comparative Literature", he claims that texts of imagology, sometimes called *imagotipic*, are texts in part programmed, more or less interpretable (decodable) by the public who knows the image as a whole or fragment of culture, the vocabulary by which it is affirmed, p. 84 (Pageaux, D. H. *Literatura generală și comparată*. București: Polirom, 2000).

3. Leerssen, Joep. *Imagology: On using ethnicity to make sense of the world*. În: *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines: Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*. Galéote, Géraldine**,** nr. 10, 2016, pp. 13-31. Disponibil: http://iberical.paris-sorbonne.fr/numeros/numero-10-automne-2016/ Accesat: 15.07.19.

4. Jean-Marie Carré is considered the founder of the French School of Imagology, which opens the perspective through his work „Les ecrivains francais et le mirage allemande 1800–1940", (1947).

5. M. F. Guyard (n. 1921), a disciple of Carré, is the one dealing with the ordering of the definitions of the alien's knowledge in literature, in the chapter VIII, *L'etranger tel qu'on le voit* (din manualul „*La littérature comparée*", 1951).

6. Lașcu, Gheorghe. *Imagologia literară comparată. Câteva repere teoretice și metodologice*. Disponibil: http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2782 Accesat: 15.07.19.

7. Simõe, Maria João. *Imagotipos literarios: processos de (des)configuração na Imagologia Literaria*. Centro de Literatura Portuguesa, CLP – Universidade de Coimbra, 2007, pp. 9-53. Disponibil: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/28919/1/Imagotipos%20liter%C3%A1rios.pdf Accesat: 16.07.19.

8. Cornea, Paul. *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*. Iași: Polirom, 2008, pp. 245-256.

9. Sánchez Romero, Manuel. *La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias*. În: *Revista de Filología Alemana*, vol. 13, 2005, pp. 9-27. Madrid, Es-

paña. Disponibil: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321827597001. Accesat: 15.07.19.

10. Moura, J. M. *L'imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique*. În: *Revue de Littérature Comparée* 3 (1992), 271-287. *apud* Sánchez R. M. *La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias.* Disponibil: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321827597001. Accesat: 15.07.19.

11. Świderska, Małgorzata. *Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness*. În: *Comparative Cultural Studies Comparative Literature* (CLCWeb), 2013, pp. 2-8. Disponibil: https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2387&context=clcweb. Accesat: 15.07.19.

12. Carré, Jean Marie. *L'Allemagne vue par les écrivains français au XIXe siècle*. 1928, *apud* Monterde, Antoni Marti, *Jean-Marie Carré i els orígens polítics de la imagologia comparatista.* În: AFERS, 82, 2015, pp. 1-21, Disponibil: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/108204/1/655018.pdf. Accesat: 15.07.19.

13. Especially the following works: *L'Image du tiers monde dans le roman français contemporain* (1992); *L'imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique*. (1992); *Études d'images, postcolonialisme et francophonie: quelques perspectives* (1999).

14. Works: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique* (1986); și *Multiple étrangeté* (2000).

15. The notion of *imagem* is of Portuguese origin and means: *image* with the meaning of „mental representation of something seen or imagined".

16. Tötösy de Zepetnek, Steven. *From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies*. În: *CLCWeb*, 1999, pp. 1-15. Disponibil: https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1041&context=clcweb. Accesat: 15.07.19.

Suggestions for the interpretation of the literary text from the literary imagology's perspective

Abstract. This article deals with the problem of interpreting the text from the perspective of literary imagology. Various ways of interpreting the imagological results, presented by various comparators, are reviewed. They come up with a series of suggestions addressing the issues of xenophilia/ xenophobia, intertextual, contextual and textual approaches (J. Leerssen), fundamental attitudes (D. H. Pageaux) and so on. There are arguments about the freedom of each imagologist to choose one of the ways of interpreting the text. Moreover, as a discipline is still under development, specialists can propose original ways of analysis. In turn, towards the end of the article, we recommend an algorithm for the analysis of imagotipic texts.

Keywords: Xenophilia, Xenophobia, Mania, Philia, Phobia, Ideology, Utopia.

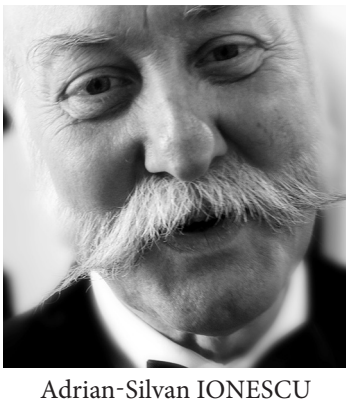
Propuneri de interpretare a textului literar din perspectiva imagologiei literare

Rezumat. În acest articol se abordează problema interpretării de text din perspectiva imagologiei literare. Se trec în revistă diferite modalități de interpretare a rezultatelor imagologice, expuse de diverși comparatiști. Acestea vin cu o serie de propuneri care vizează aspectele xenofilie/xenofobie, abordările intertextuale, contextuale și textuale (J. Leerssen), atitudinile fundamentale (D. H. Pageaux) etc. Se aduc argumente referitor la libertatea fiecărui imagolog de a alege una din modalitățile de interpretare a textului. Mai mult decât atât, fiind vorba de o disciplină încă în curs de dezvoltare, specialiștii pot propune modalități originale de analiză. La rândul nostru, spre finalul articolului, recomandăm un algoritm de analiză a textelor imagotipice.

Cuvinte-cheie: xenofilie, xenofobie, manie, filie, fobie, ideologie, utopie.

CZU 77(410)(092)
DOI 10.5281/zenodo.3366964

Cercetător științific I. Domenii de specializare: istoria artei românești (sec. XIX), istoria costumului civil și militar, istoria fotografiei, etnografie românească și extraeuropeană (America de Nord, Africa), istoria și arta Vestului american. Profesor asociat la Universitatea Națională de Arte București unde susține cursuri de istoria fotografiei și a cinematografului, precum și un curs de master, intitulat „Imagine și narațiune", unde urmărește consonanțele stilistice în secolul al XIX-lea. Director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu". Director al revistelor academice *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art.* Critic și istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții. A publicat 14 cărți și a editat alte 8.



Adrian-Silvan IONESCU

UN PORTRET FOTOGRAFIC DE ȚARĂ LA 1923: E. O. HOPPÉ ÎN ROMÂNIA MARE

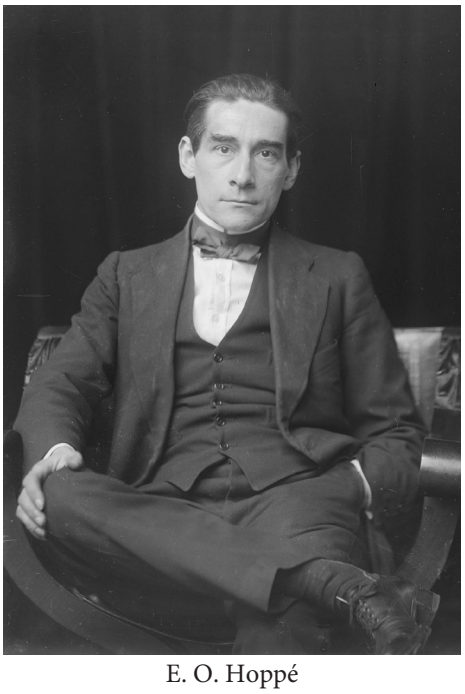
Într-un recent articol, intitulat *Pe urmele lui Kurt Hielscher* [1, p. 29], se afirma că acesta „pe la 1930, a fost primul care a cercetat România proaspăt devenită mare, privind prin obiectivul său natura, clădirile și oamenii". Totuși, fotograful german pășea pe urmele ce un fotograf britanic, E. O. Hoppé, le lăsase cu câțiva ani buni înaintea sa. Iar albumul lui Hielscher, *Romania* din 1933, apărea în aceeași colecție „Orbis Terrarum", unde fuseseră editate și albumele confratelui insular. Dacă opera lui Hoppé, în toată complexitatea ei, a rămas lungă vreme necunoscută, totuși, publicațiile sale – albumele, cărțile, articolele și ilustrațiile din periodice – puteau fi consultate în biblioteci și astfel primatul tematic și valoarea creației validate în patrimoniul mondial.

O întrebare absolut legitimă se impune încă de la început: cine a fost acest Hoppé, nume aproape necunoscut marelui public și chiar specialiștilor pentru că nu este aproape deloc menționat în istoriile fotografiei redactate între 1960 și 2000? Totuși, el a avut o viață foarte lungă și foarte bogată, manifestându-se cu succes în majoritatea genurilor fotografice (portret, peisaj natural sau industrial, compoziție cu personaje, reportaj, imagini de spectacol – balet, teatru) și abordând, cu mare succes, publicistica, fiind un condeier de real talent.

Faptul că a fost uitat și vasta-i operă a ieșit din circuitul expozițional sau de cercetare s-a datorat unei nefericite și neinspirate manevre pe care a făcut-o chiar el în ultimii ani ai vieții: în 1954, obosit și copleșit de amplul material strâns de-a lungul unei cariere aureolată de celebritate, artistul în etate de 76 de ani și-a vândut, la un preț modest, întreaga arhivă (clișee pe sticlă și pe film, copii ale fotografiilor, inventarul clișotecii și notele personale) unei biblioteci londoneze, Mansell, care se ocupa cu furnizarea de imagini cu subiecte diverse pentru ilustrarea de cărți și reviste, acordând și dreptul de reproducere al acestora. Arhiva Hoppé a fost răspândită în acea bibliotecă, în funcție de sistemul de organizare tematică a acesteia: portrete de personalități politice și culturale sau de oameni obișnuiți, peisaje exotice, etnografie, arhitectură, obiceiuri etc. Abia după 1995, când biblioteca s-a desființat, opera lui Hoppé a putut fi reconstituită, în urma unei munci de-a dreptul titanice de identificare, aproape bucată cu bucată, și adunată într-un singur loc, la Curatorial Assistance din Pasadena, California. Din acel moment a putut fi făcut cunoscut publicului acest imens tezaur iconografic

în care se regăsește civilizația și cultura de pe cinci continente de-a lungul unei jumătăți de secol.

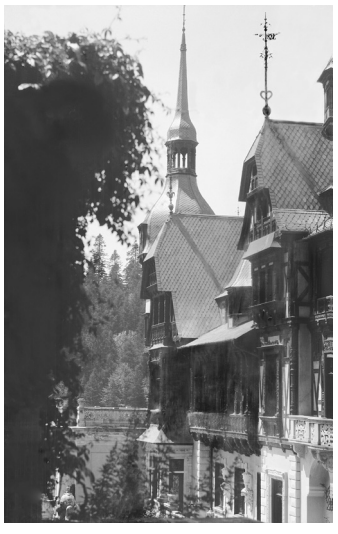
Emil Otto Hoppé (14 aprilie 1878 - 9 decembrie1972) era fiul unui bancher din München. Ascendența familiei era franțuzească și hughenotă, strămoșii refugiindu-se în ținuturile germane din considerente religioase. Familia s-a mutat la Viena când Emil Otto era copil, iar studiile și le-a început acolo, le-a continuat la Paris și în orașul natal. [2, p. 52] Avea aplecare spre plastică și a luat lecții de desen și pictură, avându-l scurt timp drept profesor chiar pe marele portretist și autor de compoziții istorice Franz von Lenbach. [3, p. 11] Dar tatăl dorea să-i asigure un viitor liniștit și bine remunerat în sistemul bancar, așa că l-a îndreptat spre studii financiare care, însă, pe tânăr nu-l atrăgeau deloc. Tatăl îi aranjase o poziție la Shanghai, spre a se alătura unui unchi care avea afaceri prospere acolo. Dar tânărul a decis să treacă mai întâi prin Londra. Acolo, începând din 1903, a lucrat o vreme la Deutsche Bank, dar, în același timp s-a apucat să fotografieze, ca amator. Un prieten îi făcuse cadou un aparat fotografic și de aici a început pasiunea sa devoratoare care l-a îndreptat spre o strălucită carieră de artist fotograf. În 1904 a devenit membru în Societatea Regală Fotografică și a început să expună frecvent, repurtând notabile succese. Atunci s-a hotărât a se dedica fotografiei ca profesionist. Era nevoie, însă, de acceptul familiei, iar pentru aceasta a recurs la o stratagemă care a funcționat de minune: în 1905, și-a trimis la München logodnica de origine germană, pe domnișoara Marion Bliersbach ce era agreată de părinți, să parlamenteze cu aceștia și să le obțină aprobarea. Promițând că-și va continua activitatea lucrativă la bancă până își va putea finanța amenajarea unui studio și a-și găsi clientela, și-a convins tatăl să fie de acord cu decizia sa de a-și schimba, treptat, meseria. [2, p. 52] În 1907 a



E. O. Hoppé

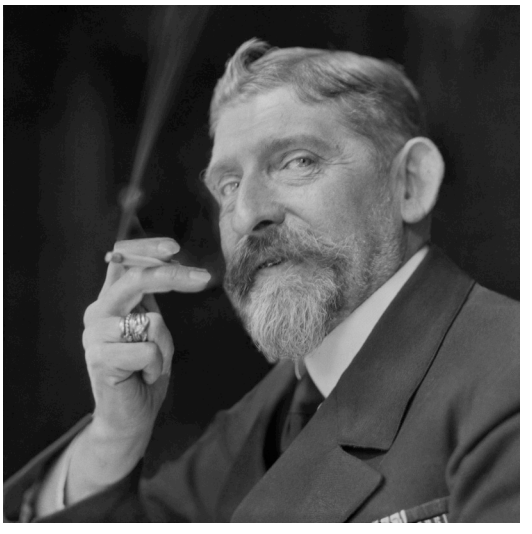
părăsit sistemul financiar și și-a deschis studioul visat pe Baker Street din Londra. Dar în volumul memorialistic pe care l-a publicat în 1945 sub titlul *Hundred Thousand Exposures. The Success of a Photographer* mărturisea cât de mult datora vechii ocupații în noua carieră ce și-o alesese: „Da, datorez mult din succesul meu ca fotograf disciplinei din activitatea bancară." [4, p. 10] A devenit foarte curând un prețuit și căutat portretist al elitelor londoneze și europene. Tot în acea carte care este o culegere de gânduri și de amintiri din marea sa experiență menite a oferi traiecte profesionale și sfaturi de urmat pentru tinerii fotografi, atrăgea atenția asupra faptului că portretistul de societate trebuie să fie un bun psiholog, educându-se în acest sens și asupra importanței de a fi informat asupra personajelor care urmau să-i pozeze, oferind metodele pe care le folosea el spre a se documenta asupra personalității și operei lor. Un maestru fotograf era necesar să posede o bibliotecă de specialitate pe care era indicat să o consulte înaintea unei ședințe de poză, cu precădere când avea drept model un om de cultură sau de artă.

În 1913 a închiriat Casa Millais din South Kensington, un cartier select al capitalei britani-



Castelul Pelișor, Sinaia, 2019
© E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

Regina Maria în costum tradițional, 2019
© E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.



Regele Ferdinand al României, 2019
© E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

ce. Aceasta aparținuse importantului pictor prerafaelit Sir John Everett Millais, fapt ce a contribuit în chip fericit la succesul fotografului atât prin adresă, cât și pentru că era o construcție cu patru etaje și 27 de camere ce-i permitea să își amenajeze acolo atât studioul, cât și laboratorul, camera pentru păstrarea chimicalelor, camera de arhivare a clișeelor, biblioteca și propria locuință, comodă și luxoasă. [4, p. 16-22] Avea chiar și un lift care făcea legătură între etaje în zona rezervată activității cotidiene. Spațiul era atât de mare încât adesea a organizat chiar expoziții sau diferite spectacole. [4, p. 120-121]

Ca portretist de societate a avut realizări notabile în domeniu. Somități ale scenei de teatru, de operă și balet, dramaturgi, scriitori, plasticieni sau oameni politici i-au pozat, iar el le-a realizat niște remarcabile portrete. În primele decenii ale secolului a avut drept model pe dansatoarele Ana Pavlova și Tamara Karsavina din Baletele Ruse ale lui Serghei Diaghilev, pe romancierii Thomas Hardy și Henry James, pe sculptorul Jacob Epstein sau pe teoreticianul mișcării futuriste Filippo Tommaso Marinetti, după care au urmat scriitorii George Bernard Shaw, H. G. Wells, Rudiard Kipling, Arthur Connan Doyle, Ezra Pound, Rabindranath Tagore, Maurice Maeterlinck, basul Feodor Chaliapin, compozitorii Pietro Mascagni, Jules Massenet, Edward Elgar și oamenii de stat Georges Clemaceau, Benito Mussolini, Tomas Masaryk, Mustafa Kemal Attaturk, ca, mai târziu, să fie invitat la Buckingham Palace pentru a-l fotografia pe regele George al V-lea și pe regina Mary, apoi pe George al VI-lea și pe regina Elizabeth. [4, p. 25-26, 37-38, 69, 75-79; 2, p. 54]

Când expunea fotografiile cu diferite subiecte sau când oferea clienților cadrele în care îi reprezentase, Hoppé a optat pentru anumite dimensiuni ce i se păruseră cele mai potrivite pentru fiecare subiect în parte ce le-a păstrat de-a lungul întregii cariere: pentru portret 25,5 × 30 cm (echivalentul a 10 × 12 inci), pentru peisaj 35,5 × 46 cm (echivalentul a 14 × 18 inci), iar pentru altă tematică precum fotografie industrială, arhitectură, panoramă, prefera dimensiuni mai mari („a more heroic scale”) [4, p. 122-123].

În 1912 Hoppé și-a căpătat cetățenia britanică. Deși german de origine, în timpul Marelui Război nu a avut de suferit și nimeni nu i-a suspicionat loialitatea față de coroana engleză. După conflagrația mondială preocupările sale

s-au diversificat: a început să fie atras de subiecte din afara studioului, de fotografia de călătorie, de chipurile concetățenilor din cartierele sărace și de aspectul orașului, precum și de editarea de albume tematice. Ieșirea în stradă și contactul cu lumea mică a capitalei britanice îi dădea mari satisfacții. Prinsese și gustul publicisticii, atât în revistele ilustrate care-i solicitau imagini de calitate, cât și în volum. Colaborarea la presă a constituit o activitate constantă și bine remunerată a lui Hoppé.

În 1913 îi apăruse primul album *Studies from the Russian Ballet* [5] cu portrete de balerine și compoziții cu acestea în timpul spectacolelor ori în tablouri vivante ce urmăreau ilustrarea coregrafiei interpretate, iar în 1922 a văzut lumina tiparului atât la Londra, cât și la New York *The Book of Fair Women* [6], ce l-a transformat pe autor într-un adevărat expert în cântărirea calităților sexului frumos, fapt ce i-a adus nenumărate solicitări de a face parte din juriile unor concursuri de frumusețe organizate în Statele Unite, dar și multe inconveniente din partea insistenței și intervențiilor protectorilor concurentelor sau chiar din partea acelor concurente care nu fuseseră premiate [4, p. 97-99].

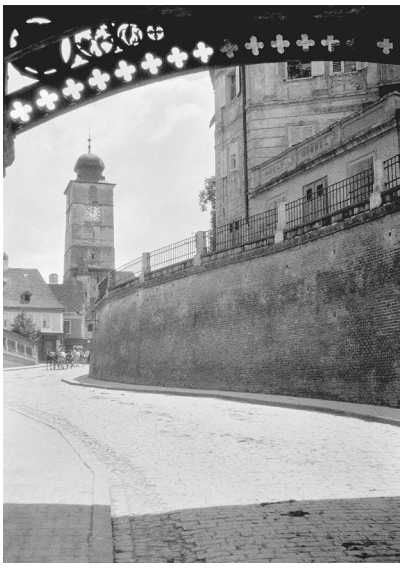
Sugestia de a vizita țara noastră venită din partea unui prieten și vecin, diplomatul Gheorghe Boncescu, atașat economic al legației României, a fost foarte bine primită. Ținutul românesc, mărit considerabil după 1918, îi fusese descris ca un tărâm mirific, demn de a fi cutreierat cu de-amănuntul. Pentru fotograful de artă atras de motivul mediului exterior se ivea un bun prilej de a cunoaște o țară străină, învăluită în mister și în aură de legendă. S-a gândit să publice o carte despre România încă de când a acceptat invitația. Iar aceasta nu a întârziat să apară anul următor, în 1924. Acesta se pare că a marcat reorientarea activității lui Hoppé spre fotografia de călătorie.

Om de înaltă cultură, cu vaste lecturi și un bogat muzeu imaginar, Emil Otto Hoppé cunoștea, desigur, literatura de călătorie a secolului trecut atunci când a întreprins, în 1923, voiajul său în România, ce a avut drept rezultat publicarea unui interesant volum de memorii, *In Gipsy Camp and Royal Palace*, onorat cu o prefață a Reginei Maria [7].

Ce-i drept, pentru începutul secolului al XX-lea, memorialul de voiaj era deja un gen depășit. Apăruseră agențiile de turism și ghidurile de voiaj care făcuseră inutile asemenea scrieri personale. Dar Hoppé împletea în personalitatea sa complexă un spirit de intelectual din secolul al XIX-lea cu unul al epocii moderne, deschis către ultimele descoperiri ale tehnicii, în special fotografice. De aceea a simțit dorința să-și împărtășească, în scris, experiența de voiaj, ilustrând-o cu imagini fotografice. Se documentase temeinic înainte de a porni la drum și primise prețioase informații de la personalități ale României cu care avea contacte la Londra precum consulul general Marcu Beza și miniștrii plenipotențiari succesivi Nicolae Mișu și Nicolae Titulescu. Beneficiase de sfaturi în legătură cu modul de viață al comunităților țigănești, cu obiceiurile și folclorul lor de la un specialist de primă mărime, Konrad Bercovici. Tuturor acestor domni cu care legase relații de prietenie le făcuse și portretele.

Hoppé și-a început călătoria pe 1 iulie 1923, îmbarcându-se la Viena în elegantul *Orient Express,* care avea să-l aducă într-un București torid. S-a cazat, cu oarecare greutate într-o cameră lipsită de gust la luxosul hotel *Athenée Palace* din centrul Capitalei, unde în timpul nopții temperatura se ridicase, după estimarea sa, la 150 º F [7, p. 8] ceea ce ar fi făcut cam 65º C. Dar este posibil ca aceasta să fie o exagerare ori una dintre autoironiile sale, căci era un om cu un înalt simț al umorului, care adesea făcea haz de sine însuși, evidențiind ridicolul situațiilor în care se afla.

Castelul Bran în Transilvania, 2019
© E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.



Centrul Sibiului, 2019
© E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

Regina Maria, 2019
© E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

A doua zi a făcut o vizită lui Nicolae Mișu, pe care, așa cum s-a arătat mai sus, îl cunoștea de la Londra, încă din vremea Marelui Război, când acesta fusese reprezentantul României pe lângă curtea de la St. James. Acesta, în noua sa calitate de Ministru al Palatului, îl primește în reședința oficială a familiei regale, care, în acel moment, se afla la Sinaia. Apoi a beneficiat de un tur al orașului, cu opriri la mai multe localuri de zi sau noapte, în compania unui vechi prieten, Boncescu. În dimineața următoare, condus de Mișu, a fost primit, cu mare ceremonie, la Academia Română, iar după-amiaza, a fost invitat la ceai de savantul Grigore Antipa, directorul Muzeului de Istorie Naturală, un om mic de statură dar foarte simpatic și volubil. Soției acestuia, o doamnă frumoasă și elegantă, E. O. Hoppé i-a făcut o suită de portrete, unul dintre ele sub o boltă de verdeață din parcul muzeului, unde își aveau locuința. Acolo l-a cunoscut și pe pictorul de origine germană Richard Canisius, care lucra pentru dr. Antipa, și a petrecut câteva ore în atelierul său, propunându-i să deschidă o expoziție la Londra, unde arta contemporană românească era prea puțin cunoscută. Artistul s-a oferit să-i fie cicerone prin întinsul oraș și peste câteva zile au hălăduit împreună străzile Capitalei, oprindu-se la monumente unde a primit detailate informații.

Într-o după-amiază a avut o scurtă întrevedere cu ministrul de externe I. G. Duca, spre a pune la punct unele detalii ale vizitei. După care s-a plimbat, în voie, pe Calea Victoriei care „este, de fapt, Whitehall, Strand și Bond Street al Bucureștilor”.[7, p. 18] Deloc insensibil la plăcerile gastronomiei, Hoppé consacră unul dintre capitolele cărții sale artei culinare românești, *On Eating and Drinking* [7, p. 22-25], lăudând aperitivul național, țuica, mai ales când este frapată, apoi icrele negre și icrele de știucă, vinetele umplute, șunca fiartă în vin roșu, sarmalele în foi de viță. Plăcându-i dulciurile, admiră numărul mare de cofetării ale orașului, dintre care cea mai elegantă și rafinată era Capșa, locul preferat de întâlnire, în fiecare după-amiază, al protipendadei. Cozonacul – scris *Kossanak* – îl impresionează prin dimensiunea sa ce poate ajunge până la 20 inci (peste 50 cm) înălțime. Dulceața (scris *dulces*) își păstra locul cuvenit în ceremonia primirii vizitelor, la fel ca în secolul anterior, când era servită alături de o cafea turcească și de un pahar de apă rece. Deși își lua masa la eleganta grădină-restaurant „Cina” unde erau servite cele

mai rafinate feluri de mâncare, a putut constata că oamenii simpli aveau o dietă mult mai sărăcăcioasă, bazată aproape exclusiv pe mămăligă garnisită cu puțină ceapă și un praf de boia. În peregrinările sale a cunoscut și coliva (scrie exact ca în românește) din care a gustat adesea și despre care spune „am găsit-o cu totul satisfăcătoare".

Piața bucureșteană îl fascinează cu furnicarul ei de tipuri umane neaoșe sau alogene (greci, turci, evrei, ruși, nemți, sârbi) și culorile strălucitoare ale portului claselor de jos. Remarcă, pe bună dreptate: „Nu există cea mai mică sugestie de Occident în piața din București. Cineva ar putea să se creadă la Constantinople – sau în Tibet. Ce panoramă de culori! (...) În piață sunt tapiserii și covoare ale căror culori ar rușina apusul soarelui; sunt și alte țesături care ar salva de nonconformism Balul Artelor din Chelsea." [7, p. 26-27]

Locuitorii Capitalei i se par oameni veseli și amatori de distracție, iar orașul „este mai bogat în distracții în aer liber chiar decât Parisul". [7, p. 29] Existau multe grădini de vară unde se prezentau concerte sau spectacole de teatru de bună calitate. Existau și multe cinematografe unde rulau filme de proastă calitate de peste ocean, așa cum remarca memorialistul: „Ele nu sunt mai bune decât cinematografele din alte părți pentru că au din belșug filme americane de proastă calitate cu cele mai agramate subtitrări pentru a lămuri despre ce este vorba în drama teribilă și în îngrozitoarele farse rulate." Aceste reprezentații populare i se par nepotrivite într-un loc atât de frumos: „Filmele sunt vulgare peste tot, dar într-o țară ca România unde poezia este la tot pasul, ele sunt ca niște comedianți de bâlci într-un peisaj de Poussin." [7, p. 30-31]

În Capitală a făcut doar câteva fotografii: biserica Domnița Bălașa, biserica rusească, turnul de poartă al Mănăstirii Radu Vodă, Turnul lui Vlad Țepeș de la Parcul Carol și o stradă comercială, cu mărfurile atârnate în fața prăvăliilor și negustorii ambulanți, pășind grăbiți, cu trufandalele în coșuri agățate de cobilița purtată umăr.

În compania domnului Boncescu, a făcut câteva vizite în afara Bucureștilor, la Mănăstirea Țigănești unde are ocazia să ia portretul unei măicuțe tinere și frumoase, apoi într-o șatră de țigani care îl fascinează, ca pe orice vizitator străin dinaintea sa, experiență căreia i-a rezervat capitolul VI al volumului, *Life in a Gipsy Camp*. [7, p. 42-55] Și-a revelat, în scris, interesul deosebit pe care i-l suscitau acești locuitori de la periferia societății: „Acești hoinari misterioși și indiferenți, ale căror origini nu au fost vreodată stabilite cu claritate, suscită asupra mea o nețărmurită fascinație și nu mă pot rezista vreodată să nu mă opresc din drum când văd profilată pe orizont silueta prăjinilor de la corturile lor jerpelite, acoperite cu fâșii rupte din covoare decolorate sau când dau peste cocioabele și bordeiele lor ruinate, la fel de pitorești pe cât sunt de sordide." [7, p. 52-53] Acolo a executat mai multe fotografii, fie portrete de copii și adolescenți voioși, zâmbitori, cu ochii strălucitori, fie grupuri așezate, pe jos, la masă, în preajma cocioabei ce le slujea de locuință. Dintre imaginile luate cu acea ocazie, trei au fost selectate pentru a fi inserate în cartea de memorii: o familie ciucită în jurul blidului cu mâncare din care fiecare se servește cu o lingură; un mic lustragiu ambulant, pe umăr având agățată de o curea lada din lemn în care își păstra ustensilele ocupației zilnice. Ultima, plină de vivacitate, reprezintă un grup de copii rufoși ce se îndreaptă, în fugă, spre locul unde se afla fotograful, pentru a-i cere pomană. Imaginea a fost intitulată foarte sugestiv „Baksheesh?".

Lui Hoppé i s-a transmis că este așteptat la Sinaia, pentru a lua masa cu familia regală, așa că și-a încheiat hoinăreala prin oraș și s-a deplasat, cu un tren foarte aglomerat, spre frumoasa localitate montană. Fotograful, ajuns la Castelul Pelișor, a fost întâmpinat de Nicolae Mișu,

Principesa Ileana a României, 2019, © E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

Palatul Principesei Martha Bibescu, Mogoșoaia, 2019 © E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

Țărancă româncă cu fus, 2019 © E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

Ministrul Palatului, care a făcut prezentările membrilor suitei. La ora 13 și-au făcut apariția regele Ferdinand și regina Maria, principesa Maria, care era deja regină a Serbiei, prințul moștenitor Carol și soția sa, Elena cu sora ei, principesa Irina a Greciei, ambele în costume naționale, prințul Nicolae și un camarad al său, aspirant în marina britanică, soția ministrului plenipotențiar al Elveției, însărcinatul român cu afaceri în Brazilia, un aghiotant regal și o doamnă de onoare. Regele purta comoda uniformă de amiral, prințul Carol avea uniformă kaki a trupelor de uscat, prințul Nicolae era în civil, iar regina îmbrăcase costum popular. Atmosfera a fost destinsă la prânz, s-a discutat în englezește. Regina era interesată de ultimele noutăți de la Londra, moda, teatrele și dansurile cele mai recente. După prânz toți s-au retras să fumeze, iar suveranii și-au exprimat dorința de a vedea fotografiile oaspetelui pe care le-au lăudat pe măsură. Apoi regina a sugerat să-i fie făcute câteva portrete regalului ei soț și ei înșăși în Camera de Aur din turnul Castelului Pelișor, la care maestrul sa executat imediat, luând cadrele cu un mic aparat ce i-a fost adus de la hotel.

Chiar de la acea primă întâlnire a debutat ședința de poză a suveranilor și discuțiile despre cartea pe care o plănuia. Hoppé și-a notat cum a decurs poza, lăudând trăsăturile nobile ale regelui și condițiile dificile de lucru din cauza lipsei unui ecleraj potrivit în spațiul ales de regină: „Majestatea sa a fost un bun model. Este un bărbat frumos cu un nas acvilin, ochi albaștri, zâmbitori și un ten deschis. Este plin de voioșie și este foarte ușor să te înțelegi cu el – un monarh de tipul lui Henric al IV-lea, cu o tușă din Carol al II-lea.

După aceea, regina m-a rugat să o fotografiez într-o cameră rotundă din turn, toată din marmură și aur, în stilul arhitecturii bizantine. Am fost oarecum stânjenit de lipsa instalațiilor dar dl. Mișu mi-a sărit în ajutor cu o oglinjoară de mână pentru a obține reflecțiile potrivite. (Știu că acest procedeu sună cam neortodox, dar rezultatul s-a dovedit foarte satisfăcător.) Majestatea sa a discutat cu mine, pe larg, despre materialul pentru cartea mea despre România și mi-a dat câteva sugestii folositoare.” [7, p. 61] În notele sale zilnice, regina consemna vizita fotografului și prânzul pe care îl avuseseră împreună în ziua de 10 iulie: „La dejun, am avut mai mulți oaspeți, între care omul nostru cu orhidee din Brazilia și Hoppé, bine-cunoscutul fotograf englez, care vrea să facă un album artistic despre România. Îl vom ajuta.” [8, p. 279]

După încheierea activității artistice, oaspetele a fost condus de ministrul Mișu în impunătorul Castel Peleș, care îl impresionează pe Hoppé. La despărțire, demnitarul palatului i-a împrumutat câteva cărți, probabil pentru a se documenta. Seara va face o ascensiune pe coasta unui munte din preajmă, de unde a avut o vedere minunată asupra reședinței regale. Din acel punct au fost luate câteva cadre foarte frumoase.

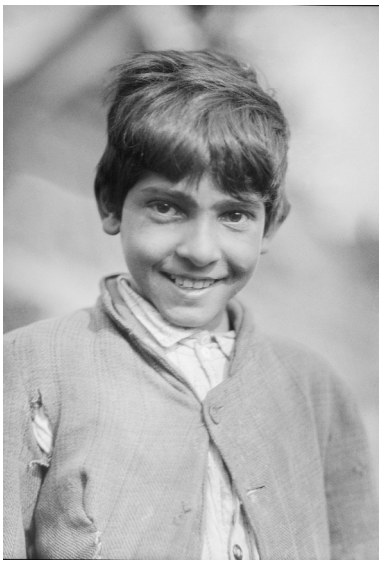
A doua zi fotograful a fost invitat să o însoțească pe suverană la Bran să viziteze „castelul de vis". Chiar așa și-a intitulat memorialistul capitolul al VIII-lea, *A Castle of Dreams*. Regina Maria nota, entuziastă, în jurnalul său, miercuri 11 iulie, despre această vizită: „O zi în mult iubitul Bran și pe deasupra o zi frumoasă cum n-am mai avut de mult timp. (...) L-am avut cu mine pe minunatul fotograf Hoppé, care este, într-adevăr un artist, nu numai un fotograf. Și el a fost extaziat, așa că am avut o companie apreciativă. (...) Ambii mei oaspeți [Elena Perticari și Hoppé] au fost desigur înnebuniți de micul meu castel vechi și încântați de modul în care l-am aranjat. Nu se așteptau la ceva de acest gen. Mai ales camera mare, de sus, a fost deosebit de uimitoare pentru ei." [8, p. 280]

Această excursie cu automobilul, în cerc restrâns, i-a relevat lui Hoppé personalitatea de excepție a suveranei, făcându-l să aștearnă rânduri pline de entuziasm: „Regina stătea într-o explozie de culori, o figură radioasă în văluri unduitoare, în nuanțele cele mai delicate, iar deasupra, castelul părea suspendat în nori. Aceasta a fost o imagine care mi s-a întipărit pe vecie în minte. Am botezat palatul drept Castelul Fericirii și ea a zâmbit aprobator. (...) Ea este o regină modernă de basm, cu toate calitățile unei femei foarte vitale și capabile. Are o personalitate luminoasă cu efect magnetic față de toți cei care-i sunt în preajmă. (...) Un temperament puternic și prietenos este exprimat în orice face și are o extraordinară putere de atracție. Felul ei de a fi este chiar acela pe care un cap încoronat ar trebui să-l aibă veșnic: de la artist la țăran, ea face pe oricine să se simtă în largul său și-și face prieteni intimi fără a-și pierde demnitatea și noblețea. (...) Ca toate spiritele neînfricate, ea este nonconformistă și va abandona o cutumă a Curții când un gest de curtoazie o impune. În Anglia este dificil pentru oamenii obișnuiți să fie prezentați unor capete încoronate, cu excepția celor care au făcut o solicitare specială. (...) Adesea am discutat cu țăranii despre regina lor și toți vorbeau despre ea cu admirație. Ea ar trebui să fie cu adevărat fericită la gândul că a cucerit inimile și glasurile poporului său." [7, p. 67, 69, 70, 71]

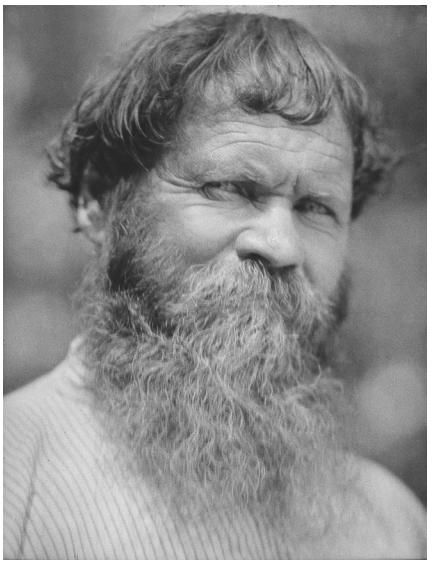
Locul acesta minunat l-a inspirat pe artist și a luat mai multe imagini, atât peisaje, cât și compoziții cu distinsa gazdă în diverse colțuri ale castelului ei de vis, fie surâzând în preajma unei mari oale cu flori, fie așezată lângă una dintre troițele de lemn.

După vizita la Bran, Hoppé a pornit să cerceteze de unul singur frumusețile țării. A ajuns la Curtea de Argeș unde a fotografiat biserica metropolitană, atât ansamblu, cât și detalii ale dantelăriei cioplită în piatră. A fost profund impresionat de frumusețea monumentului pe care îl caracteriza drept o minune a lumii: „Am simțit un fior când, părăsind șoseaua, am dat pentru prima oară cu ochii de catedrală. Neașteptatul *coup d'oeil* mi-a tăiat, aproape, răsuflarea. Vederea era de o nemaipomenită grandoare. Prima impresie asupra mea a fost una de inimaginabilă măreție și frumusețe. Pe un fundal întunecat de pădure, scânteia un castel de basm din marmură albă și aur lucitor. Cele două mari turnuri cu o curioasă spirală mi-au dat o ciudată senzație de mișcare a vieții – o perpetuă învârtire în jurul axei lor. Catedrala este o a opta minune a lumii și cine nu a văzut-o a pierdut o frumusețe aproape divină" [7, p. 85] Călător intelectual, capabil să facă interesante conexiuni, bazându-se pe lecturile și

Doamna Chintescu în costum tradițional, 2019 © E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.



Băiețel țigan, 2019 © E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.



Bătrân lipovean, Balta Brăilei, 2019 © E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

bogatul său bagaj vizual, Hoppé compară complexitatea și rafinamentul sculpturii altarului cu una dintre povestirile, îndelung cizelate stilistic, ale lui Henry James. [7, p. 86] Se documentase și în privința legendei ridicării catedralei și a Meșterului Manole pe care o sintetizează, mai departe, în câteva paragrafe.

Pe lângă fotografiile documentare în care a imortalizat catedrala – pășind pe urmele lui Carol Popp de Szathmari – aici a executat un foarte expresiv portret al unui monah al cărui profil, umbrit sub o arcadă, se decupează pe detaliile fațadei luminate a lăcașului de rugăciune.

După aceste peregrinări pe cont propriu, a fost rechemat la Sinaia pentru a se alătura suitei regale, care pornea într-o vizită oficială la Sibiu. În trenul regal i-a fost rezervat un compartiment și a voiajat foarte comod. Deși i se acordase permisiunea de a nu participa la ceremoniile militare ce urmau a se desfășura pe un teren, undeva, în afara localității, spre a avea timp să viziteze în liniște orașul, în situația confuză și aglomerația de la gară, s-a trezit împins, fără voia sa, într-un automobil care l-a purtat la solemnitate. Așa că a asistat la paradă, la entuziasmul popular, dar, când totul s-a terminat, nu a mai găsit automobilul cu care venise și în altul nu a mai găsit loc. Se credea pierdut, la mare distanță de centru și de anturajul regal. Dar l-a salvat o căruță care trecea pe acolo și, înțelegându-se cu vizitiul care înțelegea puțină germană și franceză, a putut să facă un tur, absolut recompensant, în jurul zidurilor de incintă ale orașului. Apoi s-a plimbat, în voie, prin orașul plin de vestigii medievale și, cu minusculul său aparat Dallmeyer și carnetul de schițe în care adesea făcea desene, a luat mai multe imagini memorabile.

Surprizele (neplăcute) au continuat: întorcându-se la gară spre a-și îmbrăca ținuta de seară, necesară la dineul de gală unde era invitat, constată că trenul regal plecase pentru a se afla la dispoziția suveranilor, aflați la inaugurarea unei școli militare, în altă parte a orașului, iar vagonul său era tras pe o linie moartă și avea ușile închise. Cu umorul specific, autorul relatează cum soldații de gardă au făcut rost de o scară și, rezemând-o de tren, l-au ajutat să escaladeze, pe fereastră, în compartiment. Dar acolo descoperă, cu surprindere și disperare, că geamantanul în care își avea fracul și cămășile cu guler tare nu mai era unde îl lăsase. Află că acesta fusese dus la locul de desfășurare a dineului și unde

toți invitații urmau să îmbrace ținuta formală. Salvarea i-a venit de la unul dintre valeții Casei Regale, care i-a făcut rost de un frac de la șeful ospătarilor unui hotel de lux din Sibiu și astfel a putut să fie prezent la banchet, unde s-au ținut interminabile discursuri ale căror conținut nu-l înțelegea, dar se alătura și el convivilor atunci când se aplauda și se scanda „România Mare".

Ministrul Mișu i-a aranjat o excursie prin Transilvania, iar prefectul din Făgăraș trebuia să se ocupe de aceasta. Turneul l-a purtat în mai multe orașe importante: Brașov, Făgăraș, din nou Sibiu, apoi Sălișteș, Alba Iulia, Zlatna, Abrud – de unde face o deplasare până la Detunata spre a admira formațiunile de bazalt – Brad, Deva, Simeria, Vințul de Jos. Cercetătorii de la Curatorial Assistance au întocmit o hartă pe care au marcat toate locurile în care a ajuns, de la cele dinspre nord-vestul țării, deja menționate, înspre sud-est, în Balta Brăilei, la Măcin, Tulcea și pe malul Lacului Razelm și apoi, în nord-est, în ținutul Herței, unde i-a întâlnit pe țăranii ruteni.

Cu trenul, cu automobilul, cu trăsura ori căruța sau chiar călare, el a acoperit, în intervalul celor șase săptămâni, un spațiu vast din țară, pe care puțini localnici îl călcaseră vreodată în asemenea ritm alert.

Așa cum îi era obiceiul, înainte de a porni într-o călătorie, fotograful se asigura că are în buzunar suficiente recomandări care să-i deschidă, cu ușurință, anumite uși și să-i asigure bune primiri și ghidaje competente, care să-l ajute a descoperi, în detaliu, specificul locului vizitat. În Transilvania, trei prefecți au fost instruiți a avea grijă de el și a-i facilita deplasarea. În Balta Brăilei, dr. Grigore Antipa îl dăduse în grija directorului pescăriilor, un om corpolent și volubil, dr. Ionescu.

O altă experiență care îl leagă pe Hoppé de călătorii dinaintea sa, din veacul anterior, a fost traversarea munților călare, de la Făgăraș la Brașov și, prin pasul Turnu Roșu, spre Câmpia Română.

Ajuns la Sinaia a avut o nouă întâlnire cu Regina Maria, căreia i-a mai făcut câteva portrete, de data aceasta găsind-o îmbrăcată nu în port popular, ci în toaletă de gală: rochie și pelerină neagră, iar pe cap o diademă cu diamante ce-i punea în evidență carnația albă și părul blond. Tot atunci a luat mai multe cadre cu Principesa Ileana dansând, desculță și înfășurată în văluri albe, pe peluza Peleșului. Imaginile obținute par desprise din perioada arhaică a Greciei antice și amintesc de experimentele coregrafice ale Isadorei Duncan. Fotograful însuși a fost impresionat de grația și pasiunea dansatoarei spunând: „Am avut ocazia să o privesc și am fost la fel de vrăjit ca atunci când aș fi văzut-o pe Pavlova în Dansul Lebedei". [7, p. 182]

Ca semn de apreciere, la despărțire, suverana i-a dăruit una dintre cărțile sale, cu autograf. În jurnalul ei, pe data de 21 iulie, regina nota: „O dimineață aglomerată scriind scrisori etc. O ultimă ședință cu Hoppé, discutând despre cartea lui și cum putem să o facem noi împreună, făcând câteva alte fotografii. (...)" [8, p. 293]

Când fotograful aștepta trenul, în gara Sinaia, a avut ocazia să o cunoască pe principesa Martha Bibescu, care s-a oferit să-i fie ghid spre a-i arăta anumite colțuri minunate de natură în zona Sinaiei, dar, aflând că programul său este deja ferm stabilit să călătorească în Dobrogea, i-a recomandat ca măcar o zi să-și rezerve pentru vizitarea reședinței sale de la Mogoșoaia [7, p. 183-184], lucru ce fotograful l-a și făcut, luând cu acea ocazie câteva imagini remarcabile. Una dintre ele a fost făcută de sub arcada turnului de poartă, relevând foișorul din cărămidă cu specificele coloane brâncovenești. O alta din loggia cu vedere spre lac. Bisericuța din exteriorul incintei palatului, simplă și elegantă, a fost și ea un subiect atractiv pentru fotograf.

În Dobrogea ca și în Bucovina, portretistul de studio Hoppé a executat, în aer liber, câteva memorabile portrete ale localnicilor, care, prin cadrarea artistului, apar cu aura de noblețe a modelelor cu sânge albastru ale Occidentului: chipul ridat ca o hârtie boțită, privirea sclipitoare din ochii mijiți și rictusul din colțul gurii cafegiului tătar fac din el tipul șugubăț al lui Nastratin Hogea; pescarul lipovean, cu barba uriașă și tunsoarea cu castronul, aruncă priviri viclene, ca un boier rus către slugile sale; băiețașul evreu are zâmbetul voios, victorios și mândru pe care-l avusese, probabil, biblicul David după ce-l trăsnise în frunte, pe uriașul Goliat, cu praștia; ruteanul vârstnic, cu barbă ascuțită și privire severă, i-ar fi putut sluji lui Serghei Eisenstein, dacă l-ar fi văzut, drept model pentru chipul lui Ivan cel Groaznic, atunci când l-a ales pe Nikolai Cerkasov în acel rol, în filmul omonim din 1942.

Este ciudat că artistul nu a fost atras de chipurile bărbaților din popor întâlniți în Muntenia, de cei de la Țigănești, de la Curtea de Argeș sau Mogoșoaia, ci în mod special de aceia din Dobrogea și Bucovina. Poate pentru că aceștia din urmă aveau trăsături mai puternice, mai sculpturale, stăpânite de un dramatism teatral. Din zona valahă provin mai mult portrete figură întreagă precum acela al ciobanului bătrân, purtând toiagul pe umăr, de care este aninată traista și cel al mocanului călare, cu desagii prinși de șaua de lemn. În zona sudică a țării a imortalizat, cu precădere, tipuri feminine, călugărițe, apoi sătence sau orășence în costum popular și pui de țigani, surâzători și vioi, în pofida zdrențelor cu care erau acoperiți.

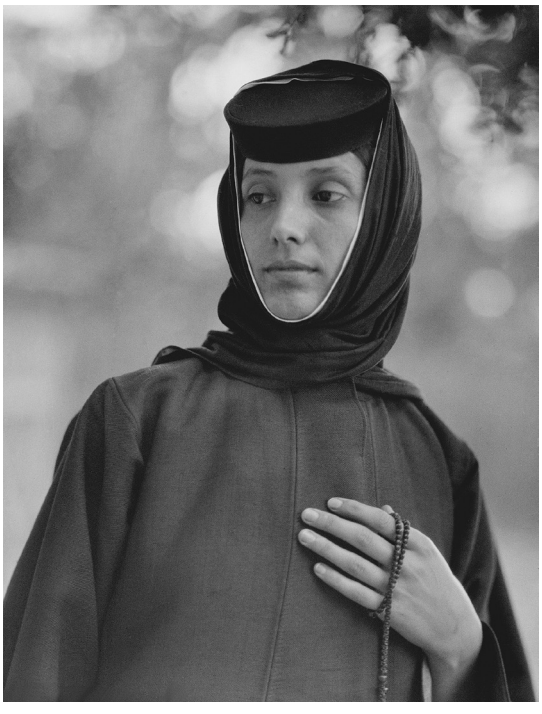
În timpul drumețiilor sale prin mediul rural, Hoppé a surprins pe clișeele sale imaginea iconică a sătencei romînce, așezată în fața porții cu fusul și caierul de lână în mână. El merge chiar mai departe, pozând în aceeași atitudine plină de robacitate chiar orășence din elită, precum doamna Maria Chintescu, gătită în strai de țărancă, bogat decorat pe catrință cu fir de argint, mimând, cu șăgălnicie, torsul.

Inechitățile sociale, contrastele despre care-i vorbise regina Maria și pe care le observase și notase chiar el, de atâtea ori, au fost enunțate și în fotografii. Există două variante ale unei imagini luată la Castelul Bran: în prim plan un locuitor umil al zonei, un bărbat sau o femeie, ce se prosternează în fața unei troițe plasată pe peluza din fața castelului, iar pe piscul cel semeț, „trufașa citadelă", cuib de acvile imperiale, plămădire în piatră a măririi peste veacuri, cu drapelul fluturând spre a arăta că ilustra castelană se afla acolo. De-o parte se contura viața mizeră a celor de jos, la modul cel mai propriu, de cealaltă noblețea eternă, intangibilă. Chiar dacă, prin educație, avere și relații în lumea celor cu blazon, Hoppé era departe de a fi un socialist și, cu atât mai puțin, un comunist, critica socială era imanentă în multe cadre ale artistului. Și aceasta nu numai în cele făcute în România, acestea fiind primele de acest fel, ci și mai târziu, în suitele de fotografii luate în Anglia, Statele Unite și India.

Vizita în România a fost un eveniment important în biografia și cariera lui Hoppé. Ea a reprezentat debutul unor lungi peregrinări în ținuturi îndepărtate pentru a aduna iconografia destinată albumelor monografice naționale publicate în seria *Orbis Terrarum* a editurii Wasmuth din Berlin [4, p. 182; 2, p. 58], așa cum s-a menționat mai sus. În autobiografie, artistul preciza: „Cea mai lungă excursie a mea în străinătate a fost în România și a dus la publicarea cărții *In Gipsy Camp and Royal Palace* (...)." [4, p. 182]

Volumul său memorialistic, intitulat atât de inspirat și elocvent pentru mediile atât de diferite pe care le-a frecventat autorul, *In Gipsy Camp and Royal Palace*, conținând 240 pagini de text, indice de nume (ca o lucrare academică) și ilustrat cu 32 de fotografii, a văzut lumi-

Țăran bătrân, Bucovina, 2019
© E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.



Călugăriță romîncă, Mănăstirea Țigănești, 2019
© E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, California, S. U. A.

na tiparului în 1924, la editura Methuen & Co. din Londra. Dar portofoliul de fotografii al lui Hoppé era mult mai mare, el intenționând, probabil, să publice un album bogat ilustrat, pe care, din cauza comenzilor ce i-au sosit în următorii ani de la Wasmuth Verlag din Berlin pentru a colabora la colecția *Orbis Terrarum*, nu l-a mai putut duce la bun sfârșit. Acest fantastic tezaur iconografic se află astăzi păstrat de Curatorial Assistance, Inc./ E. O. Hoppé Estate Collection din Pasadena, California.

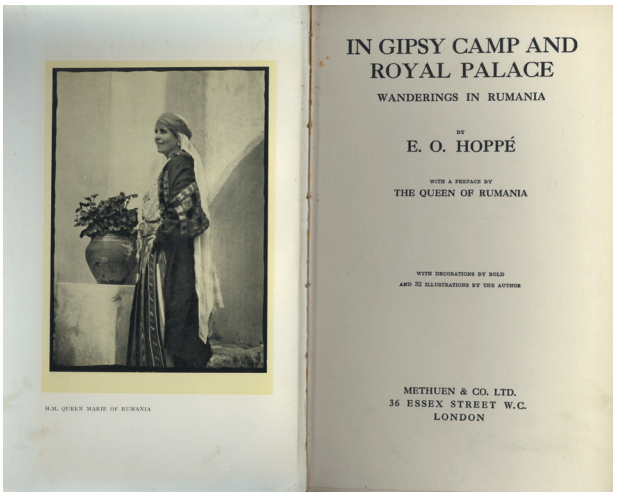
Pe lângă planșele fotografice, cartea este înnobilată cu mai multe vignete plasate la început și sfârșit de capitol, semnate cu inițiala B, de la Bold, un cunoscut al autorului care s-a ocupat de grafica volumului. Este vorba de mici peisaje, de monumente, straie țărănești, vase de ceramică și donițe de lemn, instrumente muzicale tradiționale (caval, nai, bucium, cimpoi) și câteva compoziții mai complexe, de mici dimensiuni: *The „Haraba"* (p. 19), *A „Popa"* (p. 31), *Gipsy Camp* (p. 42), un țăran cântându-i altuia la fluier (p. 55), un cioban cu oile (p. 56), *A Monastery* (p. 65), *A Dancing Bear* (p. 127), *Ploughing* (p. 128), un „dulap" (scrânciob) în zi de sărbătoare (p. 132), o femeie cu fusul de tors (p. 166), *A Well in the Plain* (p. 178). Chiar dacă, poate, aceste imagini în peniță au fost finisate și/sau stilizate de Bold, baza de la care acesta a pornit au reprezentat-o, desigur, schițele fugare executate de însuși Hoppé care, având și aplicație pentru plastică, desena frecvent în carnetul său, așa cum adesea menționa în notele sale de drum. [7, p. 83, 144]

Spre a face reclamă volumului și a contribui la mai buna cunoaștere a României în Anglia, în chiar anul apariției, 1924, a organizat o expoziție de cultură și civilizație tradițională românească în marele și elegantul său atelier din South Kensington, în Casa Millais, ce aparținuse celebrului pictor prerafaelit. Din comitetul de organizare au făcut parte Emma Asquith, soțiile miniștrilor Nicolae Titulescu, Take Ionescu, a consulului general Marcu Beza și văduva romancierului Bram Stoker, autorul celebrului roman *Dracula*. Expoziția, ce fusese vernisată de Nicolae Titulescu, a coincis cu vizita la Londra a regelui Ferdinand și a reginei Maria. În jurnalul suveranei nu se găsește, însă, nicio referire la

acest eveniment, deși în notele disparate ale fotografului apare o informație punctuală despre vizita ei în sălile de expunere, însoțită de ducele și ducesa de York, viitorul rege George al VI-lea și regină Elizabeth. Acolo a avut loc și o întâmplare amuzantă: își pregătise fiica de 4 ani, Muriel, să se poarte frumos la sosirea vizitatoarei, dar, când a văzut-o pe oaspetea cu sânge albastru, micuța s-a adresat, intrigată, mamei aflată în preajmă: „Oh, mămico, ea și-a pierdut coroana!", la care suverana, cu scânteietoarea prezență de spirit ce o caracteriza și cu care adesea salvase multe situații penibile, a răspuns, râzând: „Am lăsat-o acasă, dragă, știi, era prea grea." [9]

Artistul ce făcuse așa importante servicii României și familiei regale prin fotografiile și publicațiile sale a fost distins cu o decorație. În notele sale apare mențiunea despre aceasta fără a se preciza despre ce ordin era vorba. Probabil că i se oferise „Coroana României". Distincția, care desigur îl măgulea, i-a pricinuit însă unele neplăceri, căci el, neștiind că trebuia să primească aviz din partea Ministerului de Externe al Mari Britanii spre a o purta, a arborat-o de câteva ori, în ocazii oficiale, până ce i s-a atras atenția că așa ceva nu se cuvenea și au trebuit să fie solicitate aprobările necesare, ce nu au întârziat să sosească.

Față de Lee Miller, care a străbătut țara la 15 ani distanță, în 1938, și a avut drept constant și competent ghid în periplul ei românesc pe folcloristul Harry Brauner, care a purtat-o direct la surse, în lumea satului și a civilizației tradiționale [10, p. 137-160], E. O. Hoppé, exceptând momentele când s-a aflat în grija unuia sau altuia dintre infatuații prefecți sau a altor oficialități serviabile, a descoperit aproape de unul singur țara datorită micilor sale accidente și aventuri, a intrat în dialog cu oameni de toate categoriile, a aflat detalii deosebite, a pătruns în mod admirabil spiritul și mentalitatea locală, în ansamblu



E. O. Hoppé, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania*, London, 1924 – pagina de titlu, Biblioteca Academiei Române.

și în particular, atât în mediul rural cât și în cel urban. Observa, nota, desena și fotografia cu aparatul său de buzunar. S-a înțeles cu toată lumea și toată lumea l-a înțeles și l-a ajutat, deși era străin!

În prefața pe care a semnat-o, Regina Maria, sintetiza, cu judiciozitate, tocmai aceste calități ale autorului: „Dl. Hoppé este un maestru al artei sale, el nu numai că vede, ci și simte. El reușește să ajungă în inima lucrurilor pentru a surprinde atmosfera, a pătrunde poezia și a face să trăiască imaginile nu numai în frumusețea lor, ci și în cugetul și în înțelesul lor adânc." [7, p. XI]

În 1923, E. O. Hoppé a realizat primul și cel mai veridic portret fotografic de țară – portretul României Mari – lăsând o moștenire iconografică de inestimabilă valoare, care abia acum, după 96 de ani, este cunoscută în totalitate și restituită publicului.

Referințe bibliografice:

1. Barca, Evantia. *Pe urmele lui Kurt Hielscher.* În: Magazin Istoric, 2019, nr. 1(622)/ ianuarie.

2. Howe, Graham. *E. O. Hoppé's Pioneering Business Models in Photographic Practice*, În: PhotoResearcher, 2015, No. 23.

3. Prodger, Philip. *E. O. Hoppé – The German Work, 1925-1938.* Göttingen: Steidl, 2015.

4. Hoppé, E. O. *Hundred Thousand Exposures. The Success of a Photographer*, Introduced by Cecil Beaton. London and New York: The Focal Press, 1945.

5. Hoppé, E. O. and Auguste Bert. *Studies from the Russian Ballet.* London: Fine Art Society, 1913.

6. Hoppé, E.O. *The Book of Fair Women.* New York: Knopf, 1922.

7. Hoppé, E. O. *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania.* London: Methuen & Co. Ltd., 1924.

8. Maria, Regina României. *Însemnări zilnice*, vol. V, Traducere de Sanda-Ileana Racoviceanu. București: Ed. Historia, 2006.

9. Curatorial Assistance, Inc./ *E. O. Hoppé Estate Collection*, Romanian Exhibit Notes 1.

10. Ionescu, Adrian-Silvan. *Lee Miller, à travers la Roumanie, l'appareil photo à la main (1946)*. În: Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Tome XLIX/2012.

Un portret fotografic de țară la 1923: E. O. Hoppé în România Mare

Rezumat. În 1923, Emil Otto Hoppé (1878-1972), celebrul fotograf londonez ale cărui magnifice portrete de studio au făcut să fie îndrăgit de mulți membri din elită care-i pozaseră, și-a părăsit elegantul și productivul atelier din Millais House, pentru a face o călătorie în România Mare. Cu trenul, cu automobilul, cu trăsura ori căruța sau chiar călare, Hoppé a acoperit, în interval de doar șase săptămâni, un spațiu vast din țară, pe care puțini localnici îl călcaseră vreodată în asemenea ritm alert după Unire. Anul următor, Hoppé și-a publicat memorialul de voiaj intitulat "In Gipsy Camp and Royal Palace: Wanderings in Rumania" (În șatra țigănească și în palatul regal: peregrinări în România), o carte de 240 de pagini ilustrată cu 32 de fotografii și multe viniete după desenele autorului, stilizate de graficianul Bold. Regina Maria a semnat prefața cărții și portretul ei a fost inserat lângă pagina de titlu. Cu un aparat fotografic de mici dimensiuni și un ochi de artist, E. O. Hoppé a surprins spiritul unei țări recent unite, portretul României Mari și a marilor ei suverani.

Cuvinte-cheie: România Mare, fotografie, E. O. Hoppé, Regina Maria, Regele Ferdinand, Castelul Pelișor, Castelul Bran, Transilvania, Herța.

A country photo portrait of 1923: E. O. Hoppé In Greater Romania

Abstract. In 1923 Emil Otto Hoppé (1878-1972), the famous London photographer whose masterful and skilled studio portraiture made him a darling to many elite sitters, left his lucrative studio in Millais House and made a journey to Greater Romania. By train, by car, by coach, by cart or on horseback, Hoppé covered in only six weeks a vast area of the new country that is fair to say few Romanians had a chance to travel through so soon after the Unification, and at such a speed. A year later Hoppé produced his travel journal called "In Gipsy Camp and Royal Palace: Wanderings in Rumania" a 240 pages book with 32 photo illustrations and many vignettes after Hoppe's drawings by illustrator Bold. Queen Marie signed the foreword and her Majesty portrait was inserted next to the title page. With a small camera and an artist eye, E. O. Hoppé captured the soul of a newly united country, the portrait of Greater Romania and its great sovereigns.

Keywords: Greater Romania, Photography, E. O. Hoppé, Queen Marie, King Ferdinand, Pelișor Castle, Bran Castle, Transylvania, Herța.

CZU 78.071.1/.2(091)(092)
DOI 10.5281/zenodo.3366969

Academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, doctor habilitat în studiul artelor, profesor. Domenii de interes științific: muzicologie, istoria științei. Lucrări publicate: *Lilia Amarfii – prințesa operetei*, București: ed. Enciclopedică, 2002; *Opera Moldovei*, Chișinău: Ediție enciclopedică, 2013; *Maria Cebotari. Stea rătăcitoare*, Chișinău: Prut Internațional, 2015; Ghilaș, V.; Dănilă, A. *Soprana Anastasia Dicescu*, Chișinău: Epigraf, 2018 etc.

Aurelian DĂNILĂ

SAGA FAMILIEI RAHMANINOV ȘI LEGĂTURA EI CU ALEXANDR ZILOTI

Prea puțini știu că marele interpret și pedagog Alexandr Ziloti (1863–1945), născut în regiunea Harkov, are rădăcini basarabene, că unchiul său, adică fratele tatălui, Ioan Matei Ziloti, a fost mareșalul nobilimii din ținutul Chișinăului. Renumitul dirijor și pianist a făcut studii la Conservatorul din Moscova, având-i ca profesori pe N. Zverev, S. Taneev, N. Rubinștein, dar și pe P. Ceaikovski, de care l-a legat o strânsă prietenie. Și-a perfecționat măiestria cu F. Liszt, despre care recunoscătorul elev a scris elogios în „Amintirile" sale. A fost căsătorit cu fiica cunoscutului colecționar și mecenat P. Tretiakov. Când a început revoluția din 1917, A. Ziloti era conducătorul muzical al vestitului teatru „Mariinski" din Petersburg. În februarie 1917, sub bagheta sa, la „Mariinski", susținea un concert de vioară George Enescu. A fost arestat la ordinul lui A. Lunacearski și trimis pentru o scurtă perioadă la închisoarea „Кресты". În 1922, A. Ziloti a emigrat în SUA, ajungând unul din cei mai mari pianiști și dirijori din lume.

Alexandr Ziloti este văr drept pe linie maternă cu marele compozitor și dirijor Serghei Rahmaninov, cărua i-a fost și elev la Conservatorul din Moscova. Serghei Rahmaninov este un alt nume măreț, a cărui obârșie se trage de prin părțile noastre.

Se știe că, fiind căsătorit de trei ori, Ștefan cel Mare a avut copii cu fiecare soție, dar și odrasle nelegitime. Prima nevastă, Evdochia, fiica cneazului de Kiev Simion Olelkovici, îl naște în 1464 pe Alexandru, iar în 1466, pe Elena, care va deveni cneaghină a Moscovei. Cea de a doua soție, Maria de Mangop, naște trei copii: Bogdan, Iliaș și Petru. Primii doi aveau să moară la o vârstă fragedă (despre Petru se mai spune că ar fi fost nelegitim). În 1478 domnitorul Moldovei se căsătorește pentru a treia oară. Soție îi devine Maria Voichița, fiica lui Radu cel Frumos, voievodul Munteniei. În 1481 se naște Bogdan-Vlad care moștenește, în 1504, scaunul domnesc și devine cunoscut sub numele de Bogdan cel Orb. Bogdan-Vlad a avut o soră, Maria. Din alte legături sentimentale se mai cunosc Petru Rareș (devenit ulterior domnitor), două fete măritate cu nobili din Polonia și un fiu, Ion.

Anume acest Ion, în 1490 (se mai presupune și 1491), vine cu doi feciori ai săi, Vasile și Ion, la Moscova, la sora sa Elena, care era căsătorită deja de câțiva ani cu Ivan cel Tânăr, fiul țarului Ivan Vasilievici. Trista istorie a Ele-

nei se cunoaște, amintim doar că după moartea prematură a soțului ei Ivan cel Tânăr, Dimitrie, fiul Elenei și nepotul lui Ivan al III-lea și al lui Ștefan cel Mare, devine moștenitor al tronului. Însă după a doua căsătorie a lui Ivan Vasilievici cu grecoaica Sofia Paleologu, și după nașterea feciorului lor Vasilii, dar și în urma intrigilor de la curte, Elena va muri în închisoare, în 1502, iar peste șapte ani, în vârsta de 25 de ani, se va despărți de cei vii și fiul ei, Dimitrie (există o versiune cum că ar fi fost otrăvit de grecoaică).

Ion a sosit în Rusia fără permisiunea Marelui cneaz. Exista însă o lege a lui Ivan al III-lea, potrivit căreia un străin poate veni la Moscova numai după ce devine posesorul unui document special. Supărarea lui Ivan Vasilievici a fost mare, drept urmare fiind trimiterea lui Ion în orașul Uglici, unde locuia fratele suveranului, Andrei Vasilievici. Aici, în Uglici, aspetele moldovean, devenit în scurt timp Ivan cu porecla „Vecin", s-a stabilit cu cei doi feciori ai săi. (După o versiune, porecla de „Vecin" provine dintr-o discuție pe care a purtat-o domnitorul Moldovei cu feciorii săi în timpul împărțirii unei moșii. Când Ion întrebase cam pe unde sunt pământurile repartizate lui, Ștefan cel Mare ar fi spus că el, Ion, va fi vecin cu Bogdan. De atunci Ion purta porecla de „Vecin". Cu ea a și venit în Rusia).

Andrei Vasilievici l-a primit mai mult sau mai puțin binevoitor, oferindu-i câteva sate, moșii, care ulterior au fost înscrise ca proprietate a Rahmaninovilor. Feciorii lui Ivan Vecin erau porecliți în Uglici „Voloh" (Ion în Rusia devenise, ca și tatăl său, Ivan) și „Rahman" (Vasile). Porecla „Voloh" (Valahu) venea de la Valahia, iar care ar fi originea poreclei „Rahman" e greu de spus. Am putea fi de acord cu presupunerea unuia din reprezentanții familiei Rahmaninov, care afirmă că „rahman" sau „rahmanin", după dicționarul lui Dal, ar însemna în unele regiuni ale Rusiei – „vesel", „vorbăreț", în alte localități

Alexandr Ziloti și Serghei Rahmaninov

– „bun la inimă", „slab de caracter". Nu este exclus că porecla lui Vasile provine de la o trăsătură a caracterului său. Cert însă este că de la acest Vasile Rahman, nepotul direct al domnitorului Moldovei Ștefan cel Mare, pornește arborele genealogic al Rahmaninovilor. În registrul genealogic al timpului se menționează, printre altele, că, până în 1751, pe stema de familie a Rahmaninovilor era zugrăvit un cap de taur – stema statului moldav.

Odată cu venirea lui Vasilii al III-lea, feciorul lui Ivan Vasilievici și al Sofiei Paleologu, la cârma statului, situația Rahmaninovilor se complicase, deoarece Marele Cneaz, în mod intenționat, îi ținea pe aceștia din urmă mai departe de Moscova și sub o supraveghere specială, ca să nu apară în preajma curții rude de-ale fostei țarevne Elena și ale fiului ei, Dimitrie.

După moartea lui Vasilii al III-lea, în statul rus începe o perioadă de incertitudine provocată de diverse intrigi, de venirea la conducere a Elenei Glinskaia, apoi a lui Ivan Groznâi. Anii treceau și, îndepărtați de centru, Rahmaninovii se transformau din familie de neam domnesc în intelectuali provinciali obișnuiți. Mai târziu însă, judecând după mărturiile unuia din Rahmaninovi, Perfilii, dar și în urma studierii „Datelor istorice despre obârșia nobililor Rahmaninov",

lucrare publicată în 1895 la Kiev, aflăm că de-a lungul deceniilor și secolelor Rahmaninovii și-au spus cuvântul mai ales în domeniul militar.

Cariera militară a început chiar de la Vasile, poreclit „rahman", au urmat Andrei și Ivan, cel din urmă făcându-și slujba cu mult succes în Kiev. Pe parcursul anilor, numeroși Rahmaninovi, discipoli ai celor amintiți, și-au făcut serviciul militar în calitate de ofițeri superiori, alții trecând în retragere și devenind apoi chiar voievozi. Prin diferite isprăvi s-au evidențiat coloneii Dei Ivanovici, Nazar Mihailovici, Fiodor Timofeevici, Anisim Grigorievici și alți reprezentanți ai familiei Rahmaninov. Primind moșii drept răsplată „pentru serviciul sârguincios", dar și „pentru devotamentul pentru țar și Patrie", Rahmaninovii puteau fi întâlniți pe la mijlocul secolului al XVIII-lea în Reazan, Voronej, Kursk, Tambov și în alte regiuni ale Rusiei.

E de menționat faptul ca frații Fiodor și Gherasim Rahmaninov au participat activ la înfăptuirea loviturii de stat din 24-25 noiembrie 1741, în urma căreia tronul Rusiei a fost ocupat de Elizaveta Petrovna. Împărăteasa n-a ezitat să le mulțumească devotaților soldați, avansându-i în grad, dându-le noi moșii și declarându-i printr-un ukaz special „nobili superiori ai Curții" – titlul cu drept de moștenire și pentru copiii acestora, dar și pentru cei ce urmau să se nască din neamul lor.

În afară de militari, găsim la Rahmaninovi și un savant cu renume, Ivan Rahmaninov, profesor al Universității din Kiev, al cărui tată, tot Ivan, fusese cu regimentul său prin Silezia, Saxonia, Boemia, ajunse până în Bavaria. Iar în 1845 acesta luptă împotriva turcilor pe teritoriul Moldovei sub conducerea generalilor Liprandi și Șoimanov. În 1856, tânărului savant Ivan Rahmaninov, despre care amintisem, în urma susținerii disertației cu tema „Baza teoriei mișcării relative", i se conferă gradul de doctor în studii matematice și astronomice. De câteva ori este ales decan al Facultății de fizică și matematică a Universității din Kiev, prorector, iar în 1881 devine rector al acestei instituții. Autor a mai multor lucrări științifice, Ivan Rahmaninov a fost decorat cu cele mai înalte distincții ale timpului.

Mulți dintre Rahmaninovi, chiar militari fiind sau având o altă ocupație, manifestau un viu interes pentru literatură, artă sau muzică.

O atenție deosebită merită un alt Ivan Rahmaninov, fiul acelui Gherasim care a participat la amintita lovitură de stat. Ivan Gherasimovici, care toată viața a făcut slujba militară, fiind obsedat de literatură, a lăsat numeroase traduceri, dar și lucrări originale. A fost preocupat de creația lui Voltaire (pe care a tradus-o integral), propagând filosofia acestuia și considerând-o fără egal în domeniu.

Începând cu 1790, când Ivan Gherasimovici Rahmaninov se făcuse proprietarul unei tipografii în Petersburg, unde au văzut lumina tiparului numeroase lucrări ale lui Mersier, Miller, ale altor enciclopediști progresiști. Se știa personal cu I. A. Krâlov și G. R. Derjavin, dar era și apreciat de aceștia ca „un foarte bun literat". Într-un timp, Ivan Andreevici Krâlov edita împreună cu I. G. Rahmaninov jurnalul „Politica duhov", iar când acesta din urmă, retras din armată, se mută cu traiul în satul Kazinka din gubernia Tambov, marele fabulist nu uită să-l viziteze cu regularitate.

I. Rahmaninov transferase în Kazinka și tipografia sa. După publicarea cărții cu „toate operele, până acum netraduse în limba rusă, ale domnului Voltaire…" începe un scandal care se termină cu distrugerea tipografiei și arderea exemplarelor care mai rămaseră în depozit.

Revoluția franceză și executarea regelui Ludovic al XVI-lea au creat un mare disconfort la curțile europene. Și Ecaterina a II-a, liberală până la acel eveniment istoric, susținătoare a tot

ce era nou în știință și literatură, de data aceasta, speriată de unii „prieteni" ai lui I. Rahmaninov, a ordonat ca tot ce este editat în Kazinka din creația lui Voltaire sau a altor francezi să fie distrus. În felul acesta, au fost arse peste 500 de cărți ce se aflau în depozit, printre care trei denumiri traduse de Rahmaninov: „Operele alegorice, filozofice și critice ale domnului Voltaire", „Ura învinsă prin dragoste" și „Testamentul politic al domnului Voltaire".

Un alt fiu al lui Gherasim Rahmaninov, Alexandr, tot militar, era un violonist excelent. Se retrage de timpuriu din armată și, împreună cu soția, se stabilește în localitatea Znamenskoie, gubernia Tambov, unde organizează un cor și o orchestră de muzică populară. Moare în floarea vârstei în urma unei răceli. Feciorul lui Alexandr, Arkadii, gusar, aghiotant al generalului Vranghel, a preluat de la părinți aptitudinile muzicale, devenind un pianist virtuos, care trezea curiozitatea și admirația multor muzicieni profesioniști ce veneau în turneu la Tambov. Când se afla la Petersburg, Arkadii Rahmaninov era invitat întotdeauna la contele Veliegorski pentru a participa la seratele muzicale, renumite în capitală. Avea și lucrări proprii, unele din ele fiind chiar editate.

Arkadii Alexandrovici Rahmaninov a fost să fie bunicul, prin fiul său Vasile, al marelui compozitor și pianist al secolului al XX-lea, Serghei Rahmaninov, nepot cu mulți de „stră" înainte și al domnitorului Moldovei Ștefan cel Mare.

Unul dintre Rahmaninovii de la sfârșitul secolului trecut a încercat să elaboreze arborele genealogic al familiei, recunoscând că pot fi omiteri și inexactități. Ultimele „crenguțe" din vârful acestui arbore genealogic astăzi se află în Elveția, unde locuiesc descendenții genialului muzician, deci și ai celui care a fost și este mândria națiunii noastre – Ștefan cel Mare și Sfânt.

Prin urmare, Alexandr Ziloti și Serghei Rahmaninov au același bunic – Arcadii Rahmaninov, militar și excelent muzician, care, printr-o linie dreaptă (vezi arborele), vine direct de la Ștefan cel Mare. Deci, constatăm că marele pianist și dirijor de renume mondial, despre care se știe mult mai mult în Statele Unite decât în Rusia (o afirmă chiar și rușii), a rămas să fie descoperit și la baștina neamului său. Îi suntem recunoscători istoricului și scriitorului Iurie Colesnic, care îl amintește în „Basarabia necunoscută" (vol. 9), provocând cercetătorii în vederea studierii rădăcinilor și a creației genialului muzician, menționat și de Nicolae Iorga în jurnalul „Revue Historique de Sud-Est Europeen", dar și de G. Bezviconi în „Boierimea Moldovei dintre Prut și Nistru". În ultimii ani, în Rusia, au apărut trei cărți, avându-i autori pe E. Malțeva, A. Harkovski, S. Grohotov, despre activitatea ilustrului muzician și un articol amplu, semnat de Dm. Kițenko, care menționează originea basarabeană a pianistului și dirijorului Alexandr Ziloti. Sperăm că se va găsi și la noi un cercetător, care să se preocupe de studierea familiei Ziloti, lucrare care s-ar încheia cu un arbore genealogic ca acel al lui Serghei Rahmaninov.

Note și referințe bibliografice:

1. Рахманинов, П. *Исторические данные о роде Рахманиновых*. Киев, 1985.

2. Бэлза, И. Ф. *С. В. Рахманинов.* Москва: Музгиз, 1947.

3. Алексеев, А. Д., *С. В. Рахманинов Жизнь и творческая деятельность*. Москва: Музгиз, 1954.

4. Рахманинов, С. В. *Письма*, Москва: Музгиз, 1955.

5. Бажанов, Н. *Рахманинов*. Москва: Молодая гвардия, 1962.

Saga familiei Rahmaninov și legătura ei cu Alexandr Ziloti

Rezumat. Unul din momentele puțin cunoscute se referă la faptul că Ștefan cel Mare ar fi bunicul unuia din muzicienii iluștri ai secolului al XX-lea – Serghei Rahmaninov. Acest lucru îl aflăm din „Datele istorice cu privire la originea nobililor Rahmaninov", lucrare publicată la Kiev în anul 1895, cu privire la preocupările multor reprezentanți ai familiei Rahmaninov, care au activat, în special, în sfera științei militare, literaturii și muzicii. De familia Rahmaninov este legat și numele marelui interpret și pedagog Alexandr Ziloti, la rândul său având rădăcini basarabene.

Cuvinte-cheie: Ștefan cel Mare, Rahmaninov, Ziloti, fiu, nepot, muzică, soldați, concert, pianist, complot, Ecaterina.

The Rahmaninov family saga and its connection with Alexandr Ziloti

Abstract. The less known thing that Ștefan cel Mare is a grandfather of one of the greatest musicians of the XX century – Sergey Rachmaninov. We learn from „Historical data on the origin of the nobles Rachmaninov" published in Kiev in 1895 of the occupation of many generations of the Rachmaninov, who worked especially in the fields of Military Science, Literature and Music. Rahmaninov is also associated with the name of the great interpreter and pedagogue Alexandr Ziloti, with Bessarabian roots.

Keywords: Stefan cel Mare, Rahmaninov, Ziloti, son, nephew, music, soldiers, concert, pianist, complot, Ecaterina.

CZU 72(450)(092)
DOI 10.5281/zenodo.3366973

Alla CHASTINA

Doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural. Domenii de interes ştiinţific: arhitectură, istorie. Cărţi publicate: *Архитекторы Бессарабии (первоя половина XIX века),* Chişinău: Garomont Studio, 2018.

THE CREATIVITY OF ARCHITECT G. TORICELLI (1796–1843)

This year marks 155th anniversary of the construction of Kishinev Prison Castle. Its author's the famous Odessa architect George Toricelli, who is also known for creating another historic building in Chishinau as the Lutheran Church. Both were important enough to be reproduced on the city's views as its symbol.

G. Toricelli was born in 1796 in Lugano, Switzerland to a family of architects, some of whom had been known to work in Northern Italy and Southern Switzerland (Certain architect Felice Torcello, performed some work in the Basilica of St. Dominic in Bologna at the beginning of the XVIII century) as well as in St. Petersburg [1, p. 239]. In 1818 Toricelli arrived in Odessa, where for 6 years worked under guidance of architect Francesco Boffo and evidently worked on the developing of residential model projects, as well as participated in the building of the first St Paul's Lutheran Church (not in existence) and the Customs Building at the port of Odessa. In 1822–1832 as a young architect, Toricelli further masters his skills by participating in building of Pokrovsky Cathedral in Izmail, – project of A. I. Melnikov, professor of Architecture from St. Petersburg.

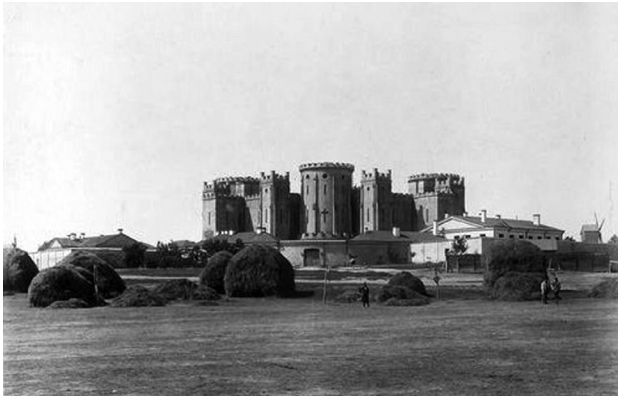
Soon after successfully passing exams in 1826, apparently in architecture, G. Toricelli is hired as an assistant to a city architect by the Odessa Building Committee and by the year 1828, he already serves as appointed city architect in the Odessa 2nd part where develops his own projects.

In 1832 he designs a two-story mansion with a small garden for staff-captain Horvat, – a building in Italian High Renaissance style. The characteristics of the early style of G. Toricelli drew attention of researcher of architecture Piliavsky V. A, who noted that the architect gravitated to "late-Gothic and Palladian motifs", typical for representatives of Northern Italian (Lombard and Venetian) and Tessinian architectural styles [2, p. 11].

In 1838 the building was purchased by Count Tolstoy (Ukrainian branch of the well-known clan). Today the building is the Odessa Scientists' House at 4, Sabaneyev Bridge.

Participation in the construction of the old Odessa Merchant's Exchange on the Promenade was an important step in his professional development, but even more so, was the architect's collaboration in completion of the Transfiguration Cathedral.

Kishinev Lutheran Church



Kishinev Prison Castle

The Cathedral, creation of a few generations of prominent architects and artists who worked on its construction since 1795, becomes not only a monumental religious building, but also a memorial complex – the burial place of Odessa bishops and other important personalities. Among those were Novorossiysk and Bessarabian Governor-General Prince Michael Vorontsov and his wife.

In 1825 designed by architect George Franolli the construction begins of the three-tiered bell tower of the cathedral, which, for unknown reasons, was suspended in 1827, and 9 years later – in 1836 was continued already by architect G. Toricelli. The unusual four-tiered bell tower, with its characteristic for the architect features, was solemnly consecrated in 1837.

George Toricelli was a multifaceted master, famous for his architectural ensembles. One of which is a complex of squares, uniting in the center of Odessa a many administrative, cultural and community centers, such as his elegant arcade in Exchange Square, City Club at the Theatre Square and 44 shops of the Palais Royal [3, p. 39].

In 1838 designed by G. Toricelli in Kishinev was built the Lutheran church, unfortunately, destroyed in the 1960s.

Single-nave, rectangular in plan, covered by gable roof church building, on the west side of which was attached a high tower. It was designed to house the town clock. The semicircular apse was completing the building on the east side. "High lancet shaped windows, decorative turrets - all vaguely reminiscent of Gothic forms and are believed to have been executed by Toricelli, to satisfy the requirements of rich German colonists" [4, p. 23].

G. Toricelli took an active part in the construction of a prison fortress in the city of Kishinev [5, p. 58-69].

Designed as a medieval castle, the building was constructed from 1834 to 1864. Alike the castle-fortress, the prison represented a single closed volume with the impregnable battlements and a sufficiently large space inside the yard. The tall structure dominated the city's skyline and resembled a medieval Moorish castle. Under the plan, it was a square with cut corners, on each axis were four bastions, flanked by special projections of rectangular towers. There, "the sham buttresses, slightly raised from the surface of the walls, which, however, in combination with overall irregularity in wall's footprint created an interesting interplay of light and shadow" [6, p. 153].

12 November 1864 a new "Prison was opened where the prisoners from the old prison, the one on Skulyansky fork were transferred to. This prison has cost nearly a million, and was considered at one time a model building" [7, p. 1]. Inner space of the "castle" was filled

with buildings of different economic purpose, by prisoners' cells bound by the common corridors and stairways, with the church and medical office consisting of male and female parts. For all the rigors of the prison, the building exuded romanticism, George Toricelli received a reputation of being one "of the most successful architects – "romanticists" [8, p. 154] of the first half of the XIX century.

There are other works of the architect Toricelli, among them – the Church of St. John Chrysostom in Yalta, created in collaboration with architects Aeschlimann and Devaux. As it was popular for the Russian architecture of the 20-40 of the XIX century to combine the Romantic elements of eclectic style with those of Gothic, the church was designed by the type of rural churches in England with the use of Gothic elements in the facade and interior. To this end, G. Torricelli is using a number of techniques characteristic of the English Gothic churches: gable end of aisles (one can see it even now), the bell tower with a pyramidal hipped top (not preserved), a lancet window and door openings (existing), windows decorated with stained glass.

Architect George Toricelli was invited to design a church in Alushta, in the creation of which actively participated Governor-General of Novorossiysk and Bessarabia Prince M. S. Vorontsov (1782–1856), who favored architectural style for the Southern Coast reminiscent of medieval castles and churches in Britain. For the fulfillment of a wish Novorossiysk Prince, architect G. Toricelli, like before, has used the traditional architectural techniques of the English Gothic. Original wooden structures were open gaze: a wooden ceiling, the lancet-shaped doorways and colorful stained glass windows. The Temple looked unusual for Orthodox Christians who were accustomed to a more rigorous "Byzantine" style of church architecture. Upon completion, 30 November 1842, the church was solemnly consecrated in the name of St. Theodore Stratelates, the patron saint of the ruling Romanovs. Judging from old photographs and engravings with views of Alushta, belfry, built in the characteristic style of the author, served as an architectural example for the whole city. The church is a masonry single-nave, cross-like in foot print to which was attached three-tiered bell tower. The architect uses the same features characteristic of the architecture of English Gothic churches: gable end of the lateral limits, the bell tower with a pyramidal hipped top, the lancet-shaped windows and doorways, tall buttresses, jagged parapets to top facades. Carved iconostasis of the church was carried out according to the designs of the architect, G. I. Toricelli of basswood.

In the years 1830–1840 George Toricelli took part, along with other prominent Italian architects, in the creation of a delicate interior of the Yusupov Palace in St. Petersburg, located by the river Moyka.

Knowledge of history of architecture, sense of style and overall erudition, allowed the architect George Toricelli to be offered in 1835 a project of creation of the Museum of Antiquities in Kerch, on the eastern slope of Mount Mithridates. For the museum building was chosen the style of a small antique temple, symbolically reproducing the presence of Greek colonies in Colchis.

In the second half of the XIX century, this building of the former museum of antiquities has still decorated the mountainside, overlooking the central city square. Damaged during the Crimean War it was then given to the Orthodox community of the city (not preserved).

In 1830–1840 George Toricelli designed, commissioned by Count M. S. Vorontsov, Transfiguration Church in Moshna, near Cher-

kassy, the architecture of which was in the same style of English Gothic, Tudor Gothic with Oriental motifs. For its architectural style, it is reminiscent of a former Lutheran church in Kishinev, as well as the famous Vorontsov Palace in Alupka. Despite the use of oriental decor, architect followed the principles of the Orthodox cross-domed building. The temple and connected to it a 50-meter bell tower create a coherent whole. Above crossing – the largest flattened as per the eastern traditions dome. Giving special charm to the building are the numerous elegant turrets, which along with the lancet windows highlight the Gothic style of the tall quadrangular steeple.

The premature death of George Toricelli in 1843 didn't allow completing his many architectural projects. But and today all preserved monuments attract to peculiar refinement, monumental strictness with the fineness of order décor.

Bibliographycal referencies:

1. Пилявский, В. А. *Здания, сооружения, памятники Одессы и их зодчие*. Одесса: Optimum, 2010.

2. Пилявский, В. А. *Архитектура Одессы: стиль и время*. Одесса: Optimum, 2010.

3. Пилявский, В. А. *Зодчие Одессы*. Одесса: Optimum, 2010.

4. Боровский, В. М. *История молдавской архитектуры*. Учебное пособие. Кишинев, 1967.

5. Ceastina Alla. *Legislația Imperiului Rus în domeniul arhitecturii și impactul ei asupra dezvoltării Basarabiei în prima jumătate a secolului al XIX-lea.* În: ARTA, 2010. Chișinău: Notograf, p. 58-68.

6. Юрченко, Н. А. *Потерявшийся памятник архитектуры романтизма – тюремный замок в Кишиневе*. В: Ежегодник Института межэтнических исследований, 2004.

7. *Бессарабский вестник,* №135, 18 февраля (2 марта), 1890.

8. Юрченко, Н. А. *Потерявшийся памятник архитектуры романтизма – тюремный замок в Кишиневе*. В: Ежегодник Института межэтнических исследований, 2004.

The creativity of architect G. Toricelli (1796–1843)

Summary. This article is connected with the name of famous architect George Toricelli (1796–1843) who was an Italian by birth. Also he was originated from the architect dynasty. Earlier there was the Lutheran church in Kishinev, but this monument was lost in the 1960s. It is known, that also George Toricelli projected some buildings in Odesa, Ismail. This year we mark the 155th anniversary of the construction of Kishinev Prison castle, which was built from 1834 to 1864 according to the project of architect Toricelli. It is the architectural monument and partially preserving before our days.

Key words: Italian architectural school, architect, Prison castle, Lutheran church, gothic style, architectural project, Kishinev, first half of XIX century.

Creația arhitectului G. Toricelli (1796–1843)

Rezumat. Prezentul articol este consacrat arhitectului din Odessa Giorgio Toricelli (1796–1843), reprezentant de referință al dinastiei italiene de arhitecți. La Chișinău creația sa este cunoscută grație monumentelor arhitecturale, dispărute deja, Chirha luterană și Penitenciarul, construite după proiectele sale în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Arhitectul a proiectat clădiri și în Odessa, Ismail. În acest an se împlinesc 155 de ani de la construirea Penitenciarului, clădire care s-a păstrat doar parțial, fiind inclusă în lista monumentelor de arhitectură.

Cuvinte-cheie: școala italiană de arhitectură, arhitect, Penitenciar, Chirha luterană, stilul gotic, proiect arhitectural, Chișinău, prima jumătate a secolului XIX.

CZU 745.52(478)
DOI 10.5281/zenodo.3366977

Natalia PROCOP

Doctor în studiul artelor, artist plastic, membru al Secției de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, cercetător științific al Institutului Patrimoniului Cultural. Domenii de preocupare: arta decorativă, pictura, design vestimentar. Cărți publicate: *Batik-ul din Moldova*, Chișinău: Balacron, 2017.

L'ART DU BATIK MOLDAVE

Depuis l'antiquité, les peuples de l'Extrême Orient décoraient leurs tissus vestimentaires par la méthode de peinture appelée «Batik». Son rôle était de protéger, ou, plus tard, pour désigner la classe sociale.

Le batik est un Art qui est a apparu et qui a coexisté dans plusieurs sociétés: en Égypte, en Grèce Antique, à Bysance. Cette méthode était largement utilisée au Pérou, en Égypte, en Chine, au Japon, dans L'île de Ceylan, en Iran, en Arménie, en Azerbaïdjan [8, p. 32], en Inde, en Indonésie [11, p. 9] etc., obtenant l'interprétation la plus expressive sur l'île de Java [12, p. 6]. Cela consistait à traiter la surface nue du tussu avec une réserve à la cire, couvrant les espaces libres avec de la teinture [7, p. 6]. Ce type de vêtements était réservé uniquement aux familles royales [11, p. 14]. Durant l'histoire, ces produits sont devenus accessibles aux autres couches sociales. La notion de «batik», sa technique d'exécution et son support, proviennent totalement d'Asie.

En ce qui concerne le territoire Moldave, le batik et sa technique de conception sont apparus plus tardivement qu'en Extrême Orient. En 1952, une Fabrique de Soie ouvrit ses portes dans la ville de Bender (Tighina), où travaillait 564 ouvriers. La production de soie de la région contribua à l'accélération du développement de la production du batik local. Les artistes peintres professionnels étaient embauchés. Parmi eux, particulièrement remarquées fut: Enghelina Sugjda, Lidia Ceban-Boico etc.

Pour la premiere fois le batik moldave fut mentionné en 1953 dans le dossier des Archives des Organisations Sociopolitiques de la République de Moldavie, qui fit mention d'un objet réalisé en technique de batik, et présenté à l'exposition républicaine, celui-ci fut exicuté par l'artiste plastitien Iurie Dementiev [1].

L'art du batik commence son développement sur le territoitre moldave au début des année '60, avec l'activité productive des promotions universitaires des années 1952–1956: Ludmila Constantinova, Victoria Pocutnaia, Enghelsina Sugjda (jeunes diplomés de l'Université Textile de Moscou et de l'Université d'État des textiles de Moscou). Durant la même période, entre les années 1952–1962, les premiers diplômés de l'École d'Arts Plastiques Républicaine „I. Repin" de Chisinau, ont commencé leur activité, comme: Ludmila Cornienco et Lidia Ceban-Boico. A la même époque, leurs créations ont

été présentées aux nombreuses expositions internationales, qui avaient lieux périodiquement sur le territoire soviétique, et celles-ci étaient caractérisées par la présence de motifs nationaux. Les thématiques abordées étaient des traditions populaires: le folklore (le mariage, les jours fériés, la récolte, la fête de village etc.), ainsi que les sujets sociétaux, issus de la conjonction politico-idéologique, représentant les soldats de l'Armée Rouge etc. [9; 10]. Les œuvres des jeunes diplomés de l'École d'Arts Plastiques Républicaine „I. Repin" de Chisinau, de L'Université d'Art Décoratif de Lvov, de l'Université des Arts Décoratifs et appliqués (département textile) à Moscou – Reghina Efimenco, Ludmila Cornienco, Ludmila Constantinova, Lidia Ceban, Enghelsina Sugjda [10] ont connu les même influences.

L'art du batik est devenu une discipline didactique d'enseignement à l'École d'Arts Plastiques Républicaine „I. Repin" de Chisinau [9], plus tard, dans les établissements d'enseignement supérieur de la capitale – L'Université Pédagogique d'État „Ion Creanga" et à l'Académie de Musique, Théâtre et Arts Plastiques. Les jeunes diplomés de la région utilisant la technique du batik ont obtenu leurs diplômes à l'École d'Arts Plastiques „I. Repin", promotion: 1952–1962: Victoria Pocutnaia, *Symphonie héroïque*; Ludmila Cornienco; Lidia Ceban-Boico, *Mariage*.

Les premiers artistes plastitiens moldaves qui ont connu un succès remarquable dans l'utilisation de la technique du batik sont: Enghelsina Sugjda, diplômée de l'Université de Moscou (1956) Reghina Efimenco, diplômée de l'Université de l'ouest de Ukraine – Lviv (1968). Cette même année, Ludmila Constantinova a obtenu son diplôme à l'Université technique de Moscou. Ce diplôme lui a permis d'exercer avec audace dans le domaine artistique [9].

Les auteurs mentionnés ci-dessus peuvent être considérés comme les représentants de base de la période citée. Participants aux nombreuses expositions, ils abordent les sujets évoquant les traditions et les coutumes populaires: le mariage, le jeu, le baptême, la lamentation funéraire, la grande pièce; les sujets qui reflètent la vie des héros communistes ou les sujets humains généraux. La présence active des peintres comme: Victoria Pocutnaia, Enghelsina Sugjda, C*oq et coquelet*; Ludmila Cornienco, *Poulain*, *Joc*, *Automne* avec leurs tissus décoratifs: *Pot de fleur*, *Oiseaux*; Reghina Efimenco, *Equestre*; executés sur soie, Lidia Ceban-Boico, *Mariage moldave*, *Mélodie*, selon les sujets issus des contes populaires moldaves, *Oiseaux stylisés*, *Communisme héroique*, *Festival, Lamentation funéraire*, G*rande pièce*, *Cavalier*, *Maternité*; Ludmila Constantinova, *Notre jardin* [9], aux nomreuses expositions républicaines de la fin des années 60, évoque la présence du batik executé en technique froide et chaude [10].

Lidia Ceban-Boico était une des artistes qui appliquait la technique du batik, et qui exerçait son activité à la fin des années '60. Ses créations contribueront considérablement à l'instauration d'un batik professionnel, reconnu comme un domaine artistique autonome dans la République Soviétique de Moldavie. L'artiste plasticienne a réalisé des rideaux, des panneaux décoratifs. La finesse de sa technique d'éxecution, apporte à ses oeuvres la noblesse et le raffinement. Abordant les sujets avec patriotisme, l'artiste révèle dans beaucoup de ses œuvres, les traditions nationales, y compris *le Mariage, le Mariage moldave, la Mélodie, Iasi en carnaval, le Printemps, Notre Pays, Petit Berger, Jeune mariée* ou les images reflètent les scènes de contes populaires [6, p. 101] etc. Ces œuvres positives et dynamiques évoquent une sensibilité féminine.

Dans les oeuvres de cette artiste plastitienne: *Notre terre* (1968), *Printemps* (1969), *Cavalier* (1968), *Petit berger* (1970), *Fille avec un pissenlit* (1969), T*ravail* (1968) une composi-

tion harmonieuse (personnelle et singulière) se manifeste dans l'organisation de l'espace, dans l'interprétation des rapports entre vide et plein. En même temps, les objets avec leurs formes classiques, sont en rapports spatiaux l'un en face de l'autre, et, ont la capacité de se retrouver d'un côté, loin par rapport au groupe entier, et de l'autre côté très proche, en cas d'une analyse plus détaillée de la représentation de chaque élément séparés, afin d'intégrer l'oeuvre.

Préoccupée par la tonalité et les formes comme les éléments structurels d'un objet, ceux-ci restaient dans le champs d'attention de l'artiste durant la création de ses oeuvres: *Fille avec un pissenlit*, *Carnaval*, *Haïdouk* etc. Dans les oeuvres de Lidia Ceban-Boico*: Enfance* (1970), *Joc* (1968), *Haïdouks* (1970), *Jeune mariée* (1969) l'esprit joyeux moldave est evident, mais parfois triste comme dans*: Mélodie* (1967), *Conte* (1967), et le *Haïdouk,* ce qui caracterise l'univers artistique de cette artiste plastitienne. Une progression remarquable on retrouve, dans les oeuvres de L. Ceban-Boico: *Mariage moldave, Mariage.*

Ce qui caracterise les batiks de cette artiste sont les allures stylisées, sveltes, belles dans la représentation des femmes, par contre les hommes sont endurcis, forts, et sont représentés dans la plupart du temps en habits populaires. L'artiste plastitienne voit notre peuple comme un laborieux avec un grand foyer, des animaux, des vergers, des vignobles etc., et qui sait se contenter d'une vie simple grâce aux fêtes populaires, et ses traditions.

Ludmila Cornienco est un autre artiste de la même époque. *Le tissu décoratif* réalisé en technique de batik est daté de 1968 et représente l'arbre généologique, motif fréquemment utilisé dans l'art du tapis moldave traditionnel. Cette composition stylisée est riche en nuances toniques. Contrairement aux tapis traditionnels, nous pouvons observer l'asymétrie et une manque de frise, un élément indispensable dans l'art populaire. Les motifs géométriques et végéteaux presque monochromes sont placés sur le fond vivement coloré en rose-orange, par contre, la couleur blanche est utilisée pour mettre en évidence l'ornament. La création *Jumain*, a été realisé en technique de batik chaude en 1968. C'est une composition figurative qui représente le mouvement animalier stylisé avec des éléments de décors, autour duquel sont stylisés les sujets phytomorphes et zoomorphes, qu'on peut rencontrer aussi dans l'art populaire du traitement artistique du bois.

Ainsi, à la fin des années '60, les œuvres exécutées en technique de batik sont activement représentés dans la vie artistique de la République Sovietique de Moldavie. Elles sont influencées par les traditions d'art populaire. Le folklore, la beauté du pays, la fertilité de la terre (spécifique à cette période) sont les thématiques évoquant les traditions populaires, sont fréquement abordées. La technique est présente à toutes les expositions artistiques tant internationales que naţionales [3; 9]. A cette époque, le batik professionnel de la république moldave sont en expansion et ont une tendance à la maturité et l'affirmation.

En Union Soviétique, à la fin du XXème siècle, au début des années '70, se développe un vif intérêt pour le batik, ce genre étant caractérisé par l'évolution vers une nouvelle stylistique remarquée dans la création de plusieurs peintres décorateurs. Dans la même période ces tendances se propagent dans la République Soviétique de Moldavie. Lidia Ceban-Boico participe activement à la vie artistique du pays avec ses créations: *Masques, Enfance, Haïdouk, Petit berger, Iasi en carnaval, Comminisme des années 20, Balet etc.* [3]. Les thématiques de ces années ont été influencées par les changements sociaux, les oeuvres étant caractérisées par la présence d'éléments figuratifs, avec un fort message social

comme dans *Communisme héroique* de Lidia Ceban-Boico, et comme dans *Appel* de N. Guleaeva.

La maitrise et la régularité dont fait preuve Lidia Ceban-Boico dans l'exécution de ses œuvres en techniques froides, la place parmi les peintres les plus importants dans le domaine du batik de la deuxième moitié des années '60 jusqu'à début des années '70. Grâce à ses nombreux voyages, et étant en phase avec l'évolution de l'art européen, elle a su mettre en avant l'audace avant-gardiste de la composition, en faisant des expérimentations dans son domaine.

La création *Voile* (1979), signé Enghelsina Sugjda, peut être considérer comme une étape de transition vers l'art abstrait. La diplômée de l'Université des Arts Décoratifs et appliqués de Moscou, promotion 1956, Enghelsina Sugjda se manifeste dans le domaine artistique avec une grande audace. Les fonds de MNAM (Musée National des Arts de Moldavie) a seulement conservé une seule création de cette artiste effectuée en technique de batik. Sa création réalisée en technique chaude *Voile*, démontre la maîtrise et la perfection technique. Enghelsina Sugjda a réalisé un paysage marin abstrait sur un fond brun. Les taches blanches des voiles sur le tissu sont en harmonie avec les rayons de soleil, placés du coté supérieur du cadre, celui-ci étant accentué par la craquelure (une technologie utilisée pour les finissions d'un batik chaud). Enghelsina Sugjda comme Lidia Ceban-Boico, étaient toujours présentes dans la vie artistique de la République, grâce à leurs participations aux divers concours; dans le cadre de L'UAP (L'Union des Artistes Plastitiens) de la République Soviétique de Moldavie, afin de décorer les édifices publics.

Une série de créations de Ludmila Prahova, issues des fonds des MNAM *Volez, les petits pigeons* représente les compositions stylisées, avec des motifs anthropomorphes. Dans le premier cas, le corps féminin est emporté par des fleurs qui prennent l'espace de tout le cadre. Dans la deuxième oeuvre, le corps d'un homme représenté de dos est situé du coté inférieur, avec ses mains dirigées vers le ciel. Dans ces deux oeuvres les nuances bleu-vertes sont prédominantes. Contrairement aux panneaux décoratifs achetés (acquis dans les années '80), concernant ces oeuvres nous pouvons observer la stylisation naïve ainsi qu'une gamme chromatique sordide, spécifique aux couleurs d'aniline.

Dans l'art national des années '80 sont caractérisées par un flux important d'artistes-décorateurs qui ont suivi leurs études dans les institutions supérieures des anciennes républiques soviétiques: Vladimir Avrutevici (Moscou), Alexandr Drobaha (Lviv, 1979), Vasile Ivanciuc (Lviv, 1984), Irina Suh (Lviv, 1985), Vasile Grama (Moscou, 1986), Ludmila Sevcenco (Tallinn, 1987), Iurie Baba (Tallinn, 1987), Veaceslav Damir (Saint Pétersburg, 1988) etc. Prenant connaisance de la spécificité de l'école, ils font partie de l'émulation créative du domaine du batik professionel moldave de la fin des années '70 – jusqu'à la fin des années '80, avec leurs nouvelles visions, pratiquant l'abstractionisme (Al. Drobaha, V. Damir, I. Baba). Dans ce contexte, à la fin du XXème siècle, dans les années '80 et les années '90, au coeur de la République Soviétique de Moldavie, le batik passe à une nouvelle étape dans son évolution, les oeuvres étant réalisés surtout en vision allégorique et abstraite.

Vladimir Avrutevici, diplômé de l'École d'Art de Penza, en Russie et l'Institut d'Industrie à Moscou, combine avec habilité l'abstractionnisme et le réalisme. Dans sa création nous pouvons apprécier l'harmonie des couleurs assurées par une graduation des nuances, passant par le rose-violet vers l'orange, par la présence du vert se transformant en azur. L'expressivité et la précision confère à son oeuvre des effets obtenus par les petites tâches blanches de subs-

tances chimiques, qui nous transmettent les différentes sensations, est qui confèrent un aspect aérien à l'œuvre.

Alexandr Drobaha est un des artistes qui a contribué essentiellement au développement du batik. Il est diplomé de l'Ecole d'Art et de Théâtre d'Odessa (Ukraine) et de L'Université d'Art Décoratif de Lviv. Durant la période de son évolution artistique, il a crée son propre style, l'amalgame entre la technique du batik froid, libre, et ses propres techniques diversifiés. Il impressionne beaucoup par sa technique d'application, par sa vision philosophique, qu'il représente avec une grande habilité et un style magistral. Un autre point fort de cet auteur, est la finesse de la gamme chromatique, qui confère l'espace à ses compositions. En expérimentant sa technique, cet artiste obtient des effets inédits, ce qui procure à ses oeuvres une critique de haut niveau au cours des diverses expositions. Ses oeuvres ressemblent à des bijous, traités méticuleusement d'un point de vue graphique, lui permettant d'atteindre une expressivité maximale, tout en gardant leurs caractères aériens (le trait caractéristique d'un batik).

Irina Suh se place parmi les personnes qui appliquent la technique de batik dans la République de Moldavie. Issue de l'Institut des Beaux Arts, du Modelage et Design vestimentaire de Lviv, département Design vestimentaire. Les premières années, elle s'est distinguée dans le domaine de Deisign vestimentaire, en se plaçant en tête des expositions, – concours de l'URSS et internationaux (Grèce, Bulgarie, Mongolie – en 1986 et en Estonie, en 1987) ainsi qu'aux festivals de mode (Estonia – 1988, Russie, Inde, Belgique, Allemagne, Autriche – 1989, Ukraine– 1994) [5]. L'oeuvre avec laquelle elle a évolué dans le domaine du batik en 1984, porte le nom *Trois*. Elle a été réalisée sur du coton (90×85 cm).

Diverses thématiques sont présentes dans les oeuvres d'Irina Suh. Nous pouvons observer: des paysages, des portraits, des mélanges de genres etc. Les œuvres de cette artiste sont réalisées dans une gamme chromatique complexe avec des tonnalités de couleurs choisies minucieusement. Ses oeuvres depuis 1984 jusqu'à nos jours, ont évolué dans l'utilisation du support textile (du coton, de la soie), et ainse que dans le mode de la structure de la composition du sujet abordé. Ses premieres oeuvres sont caractérisées par la présence de tâches décoratives et par la stylisation du corps humain. Les batiks des années '90 sont caractérisés par une finesse graphique et picturale, par contre ceux, des années 2000 se diversifient par des couleurs vives, par des tâches décoratives, par son style, tout en faisant disparaitre l'aspect pictural prononcé. Le traitement soigné et la gamme de couleurs minucieusement choisies pour ses oeuvres, la place parmi les artistes plasticiens les plus importants dans sa catégorie.

Vasile Ivanciuc est un autre représentant de l'université des Beaux Arts de Lviv. Ses toiles impressionnent par la présence d'une gamme chromatique riche et inédite. La richesse des idées, des couleurs et l'élégance plastique exprime l'individualité de ses batiks. Ses études réalisées à l'école de Cosau (région Ivano-Francovsc, Ukraine), département Tratement artistique du bois, laisse une empreinte sur le toile de l'artiste, surtout, en particulier concernant ses formes réalistes, la gamme chromatique pâle. Vasile Ivanciuc fait des essais afin d'obtenir une expressivité en résonance avec ses idées. Afin de configurer son expression artistique, il prête attention à l'exactitude afin d'équilibrer les balances des couleurs et les genres de tissus utilisés [4]. Dans la toile conceptuelle on retrouve, la syntèse des idées et l'expressivité laconique de la forme.

Iurie Baba, diplomé de l'École Républicaine d'Arts Plastiques „I. Repin", spécialité graphique et de l'Académie estonienne des Arts de Tallinn, département graphique, execute également la

Iurie Baba, *Prima zăpadă*, 2016
batik, soie, 800×600 mm

technique du batik. Ayant une autre spécialité, l'artiste développe une vision singulière. Les motifs réalisés sont traités avec force. Iurie Baba pratique des compositions dans des styles differents: ouverts – *Ville en or* (1997), *Pulvérisation* (1998), et fermés – *Voile rose* (1998), *Ville nocturne* (1992). L'artiste s'appuie sur la diversité compositionnelle afin d'obtenir des effects.

Depuis le milieu, des années '80 l'art du batik, dans sa globalité, évolue vers de nouveaux styles, à travers notemment les œuvres de Veaceslav Damir. Celui-ci a étudié à l'Académie d'Art V. Moukhina, à Saint Pétersbourg, département textile, V. Damir fait preuve d'une conception artistique spécifique à ses études. Au début de sa carrière artistique, il manifeste une prédilection pour un batik purement décoratif, dans un style académique. Par la suite, l'artiste exécute ses batiks de manière inédite, dans un langage nuancé grâce à la rigueur géometrique et rythmique de la composition, caracterisée par une large gamme chromatique. Les oeuvres créés dans les années '90 sont: *Relaxation, Soirée de printemps, Petite source, Lac, Soirée sur la colline, Réveil.*

Dans les œuvres de l'artiste plasticien Vasile Grama, nous pouvons observer l'influence de l'art figuratif. A son retour en République de Moldavie, au début des années '90, l'artiste plasticien réalise ses compositions florales en tonalités chromatiques avec une finesse particulière. Vasile Grama est axé sur le batik exécuté en technique froide. Il utilise une diversité de moyens plastiques dans l'expression et les tonalités choisies, avec une habilité particulière. L'artiste plasticien est préoccupé par la thématique florale en différentes saisons (*Fleurs automnales, Lumière du printemps)*, des parties de la journée (*Nocturne)* etc. Le raffinement chromatique consiste à multiplier les nuances, et à doser ceux-ci sur la surface dans un rapport équilibré.

Natalia Ciornaia, diplômés de l'Académie Nationale des Arts de Lviv, en Ukraine, Département Décoration et Modelage des articles d'industrie légère (de 1976 à 1981), elle s'est imposée dans la vie artistique dans les années '80. Elle débute lors de l'exposition de groupe organisée par l'UAP avec ses premières œuvres exécutées en technique de batik froid, inspirés par les paysages de son pays natal: *Parc en automne (1984), Légende d'ancien Orhei (1987–1988).* Durant cette période, et dans le cadre de l'Exposition Républicaine *Les jeunes de Moldavie,* l'artiste se présente vêtue en habit réalisé en technique de batik avec le générique *Motifs de Raciula* [2]. Les motifs phytomorphes, dominent

Vasile Grama, *Le Bouquet*, 1991
batik, soie, 640×810 mm

la composition, et représente le centre d'intérêt de l'œuvre. Durant les années 2000, les créations de l'artiste Natalia Ciornaia sont caracterisées par la présence de collections vestimentaires conceptuelles: *Mademoiselle* – le portrait, *Trésors de Montezuma* (2002), *La mer* (2001), *Berger allemand, Vent espagnol* etc.

Dans l'évolution du batik moldave, durant les années '90, les créations du plasticien Dmitri Harin font émerger les mondes cachés. Ses batiks sont à la base de la conception allégorique, ainsi que la stylisation de la forme. Le paysage occupe un chapitre à part dans la création de l'artiste. Il représente une symbolique très forte. Les éléments principaux sont situés au centre de la composition, sur un fond décoratif quasiment plat, traité uniformément de pont de vue des formes et de la gamme chromatique. Les batiks sont réalisés en contraste chaud-froid et l'expressivité des est assurée par un contraste des formes ondulées et des lignes horizontales et diagonales. Les compositions ouvertes sont dominantes.

Ludmila Sevcenco s'est imposée dans la vie artistique en 1988, à la fin de ses études supérieures de l'Université estonienne d'État d'Art de Tallinn (1982–1987). Elle utilise les éléments graphiques traités avec originalité: *Monde du conte* (2010), *Mademoiselle avec un oiseau et un poisson* (2010). La création de cette artiste se caractérise par la diversité, ainsi qu'une prédominance d'éléments figuratifs dans les compositions abstraites: *Ville en automne, Monde du conte, Mademoiselle avec un oiseau* et *Poisson, Enlèvement d'Europe*. L'artiste aborde les différents genres comme le portrait, qu'on retrouve dans: *Monde du compte, Mademoiselle avec un oiseau et un poisson, Profil I*; les corps nus: *L'été, Enlèvement d'Europe;* paysage: *Des épines, Bardane*; et la nature morte: *La nature morte triste, La nature morte automnale*. L'originalité, la singularité, et la certitude dans la réalisation de ses œuvres, la place parmi les artistes plasticiens comme: Al. Drobaha, V. Grama, I. Suh, V. Ivanciuc, Iu. Baba qui abordent avec talent l'art textile dans la République de Moldavie depuis plus de trois décennies.

Entre 1994 et 2000, les artistes plasticiens qui ont pratiqué cette technique dans le cadre de faculté de la République de Moldavie sont: Alla Uvarova, Florentin Leanca, Tatiana Trofimof, Veronica Tarasenco, Irina Leahu etc.

Alla Uvarova fait partie d'une génération d'artistes plasticiens formés dans le cadre de la faculté de la République de Moldavie. Dans sa création, nous remarquons une prédominance des œuvres très abstraites. Elle a fait ses études à la faculté de l'École d'Art „A. Sciusev" à Chişinău (1980–1984) à l'Université Pédagogique d'État „I. Creangă", specialité Art Plastique, Dessin technique et traitement artistique des objets (1988–1994).

Les Batiks d'Alla Uvarova sont marqués par le sens de la synthèse du décor pictural. Inspirés par la nature, ses compositions sont stylisées avec habilité, et présence des connotations abstraites: *Jazz de corral* ou décoratif, comme dans son œuvre *Souvenirs*. Ses œuvres ont marquées un spectre large des tendances dans le domaine de l'art du batik en République de Moldavie. De nos jours Alla Uvarova peut être considérée comme une des plus remarquables artistes moldaves dans le domaine de batik, le genre d'art dans lequel elle a créé.

Tatiana Trofimov est une artiste plasticienne qui s'est imposé activement dans la vie artistique de la République à la fin des années '90. Une approche spéciale pour le batik des années '90 nous remarquons dans son œuvre *Tunique*, qui représente une blouse féminine sur un cintre encadré [13].

Tout en restant fidèle aux traditions de l'art local, cassant les codes, les artistes en art textile de la République de Moldavie rejoignent le ni-

veaux des artistes internationaux. Ils participent aux différents plein air, ainsi qu'aux symposiums de créations internationaux. Nous pouvons affirmer qu'en Moldavie à ce jour, certaines oeuvres permettent de prouver le niveau international des artistes professionnels moldaves.

Références bibliographiques:

1. AOSPRM, P-2906, inv. I, d. 103, f. 8.
2. Arhiva personală. Ciornaia Natalia.
3. Arhiva UAP. dosar Ceban-Boico Lidia.
4. Arhiva UAP. d. Ivanciuc Vasile.
5. Arhiva UAP. d. Șuh Irina.
6. Procop, Natalia. *Particularitățile și specificul batik-ului contemporan.* În: ARTA. Seria arte vizuale. Chișinău: 2010, p. 99-108.
7. Гильман, Р. *Художественная роспись тканей.* Москва: Владос, 2003. 159 с. / Ghil'man, R. *Hudojestvennaia rospis' tcanei.* Moscva: Vlados, 2003. 159 s.
8. Дворкина, И. *Батик (горячий, холодный, узелковый).* Москва: Радуга, 2000. 143 с. Dvorkina, I. Batik (goreachii, holodnyi, uzelcovyi). Moscva: Raduga, 2000. 143 s.
9. Мельник-Любинецкий, А. *Каталог.* Кишинев: Тимпул, 1970. 75 с. / Mel'nic-Liubinetzkiy, A. *Catalog.* Kishinev: Timpul, 1970. 75 s.
10. *II Республиканская выставка декоративно-прикладного искусства.* Кишинев, 1968. / *II Respublikanskaia vystavca decorativno-pricladnogo iscusstva.* Kishinev, 1968.
11. Belfer, N. *Designing in batik & tie dye.* Canada: A Spectrum Book, 1977. 146 p.
12. Мурович, З. În: *Презентація '94.* Львів: Компания Гердан, 1994, 80 с., с. 6. / Murovich, Z. În: *Prezentatziya '94.* L'viv: Compania Gherdan, 1994, 80 s., s. 6.
13. Procop, N. *Batik-ul din Moldova.* Chișinău: Balacron, 2017.

Arta batikului din Moldova

Rezumat. Ca gen de artă în Moldova batikul este relativ tânăr, apărând abia în anii '50 ai secolului al XX-lea. Evoluția acestuia, în mare parte, i se datora materiei prime produse la Fabrica de Mătase din orașul Bender. Tehnica a fost inițial practicată de către absolvenții instituțiilor superioare de profil din marele centre culturale ale URSS, iar, mai târziu, și ai Școlii Republicane de Arte Plastice „I. Repin" din Chișinău. La etapa actuală batik-ul poate fi utilizat în decorarea interioarelor, sub formă de compoziții frontale sau spațial-volumetrice – tablouri, paravane, draperii, lenjerie de pat, față de masă etc.; în design vestimentar – ca veșminte și accesorii (eșarfe, parasoluri, cravate).

Cuvinte-cheie: batik, artă, mătase, tehnică, compoziție, motiv, expoziție, panou decorativ, gamă cromatică, suport textile.

The art of Batik in Moldova

Summary. Batik as a genre of art in Moldova is relatively young. It only emerged in the '50s of the 20th century. Its evolution is largely due to the raw material produced at the Silk Factory of Bender. The technique was originally practiced by the graduates of higher institutions in the great cultural centers of the USSR, and later also of the Republican School of Fine Arts "Ilya Repin" from Chisinau. At the present stage, the batik can be used in decorating interiors in the form of frontal or spatial-volumetric compositions – paintings, screens, curtains, bedclothes, tablecloths, etc. in fashion design – like clothes and accessories (scarves, parasols, ties).

Keywords: Batik, art, silk, technique, composition, motif, exhibition, decorative panel, color range, textile support.

CZU [008+94](4)
DOI 10.5281/zenodo.3366983

Valentina ENCIU

Doctor în filologie, conferențiar universitar la Catedra de literatură română și universală, Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălți. Domenii de interes științific: teoria literaturii, istoria literaturii române, istoria Uniunii Europene. Lucrări publicate: *Construcția Europeană* (1945–2007). *Curs universitar,* Editura Civitas, Chișinău, 2008, 392 p. (co-autor); *Teoria literaturii în 100 de termeni. Memorator pentru elevii de gimnaziu și liceu,* Editura ARC, Chișinău, 2010, 120p.; *Introducere în teoria literaturii.* Curs universitar, Presa universitară bălțeană, Bălți, 2011, 152 p.

Nicolae ENCIU

Doctor habilitat în istorie, Institutul de Istorie. Domenii de interes științific: istoria contemporană a românilor și universală, demografia contemporană. Cărți publicate: *Scrierea și rescrierea istoriei. Tendințe recente în istoriografia rusă de reinterpretare a participării Rusiei țariste la Primul Război Mondial,* Chișinău: ARC, 2016; *1918. Pe ruinele imperiului spulberat de istorie. Basarabia în pragul modernității*, ARC, Chișinău, 2018; *În componența României Întregite. Basarabia și basarabenii de la Marea Unire la notele ultimative sovietice*, București: Editura Academiei Române, Editura Istros a Muzeului Brăilei „Carol I", 2018; *Emmanuel de Martonne – l'avocat de la Roumanie à la Conférence de Paix à Paris en 1919-1920 en matière de Bessarabie*, Mauritius: Éditions Universitaires Européennes, 2018 etc.

IDEEA UNIFICĂRII EUROPEI ÎN RETROVIZORUL ISTORIEI

1. Argument.

Este un fapt indiscutabil că, înainte de a fi o realitate economică, juridică și politică, Uniunea Europeană se distinge printr-o vastă moștenire istorică și culturală a popoarelor care o compun, precum și a secolelor scurse [1, p. 75-77]. La fel însă de adevărat este și faptul că însăși noțiunea de „*moștenire comună*" a popoarelor europene a fost și rămâne foarte variabilă de la autor la autor. Dacă există o cvasi-unanimitate a geografilor în a defini Europa ca spațiu cuprins între Atlantic și Ural, între Oceanul Arctic și Marea Mediterană, opinia istoricilor privind conținutul „*moștenirii istorico-culturale europene*" diferă enorm.

Astfel, Raymond Aron (1905–1983) afirma, la 1964, că „ideea europeană este golită de sens, îi lipsesc atât transcendența ideologiilor mesianice, cât și imanența patriotismului concret", indicând lipsurile materiale și spirituale ale mărețului proiect inițiat de „părinții Europei" [2, p. 5]. La rândul său, Salvador de Madariaga (1886-1979) considera că „indiscutabilele componente ale spiritului european sunt doar trăsăturile naționale"; în rest, „Europa nu este și nu va fi niciodată o națiune; ea este doar un mănunchi de națiuni" [2, p. 5].

Totuși, treptat și în paralel cu procesul de integrare economică și politică postbelică, teoreticienii unificării au ajuns la concluzia că

proiectul construcției europene are un suport istoric solid în unitatea tradițiilor religioase, intelectuale și culturale, în modurile de viață ale națiunilor ce formează, în diversitatea lor, spațiul european. Apare din ce în ce mai evident că, dincolo de particularități și de rupturi, istoria a făurit, dacă nu o conștiință a identității afirmate, cel puțin a făcut să se ajungă la trăsături comune care încep a fi trăite ca atare de numeroși locuitori de pe bătrânul continent.

2. Europa în orizontul mental al Antichității.

Este plauzibilă argumentarea că Europa era, în antichitate, o zeiță a nopții, numele ei fiind înrudit cu verbul semitic „a apune" (*Horeb*, *Hereb* = „loc întunecos", „apusul"). Un text din orașul sirian Ugarit, un prosper centru comercial cunoscut grecilor micenieni înainte de a fi distrus, prin 1190 î. Hr., vorbește despre „Stăpâna noastră, zeița, mireasa voalată (...) care pășește în asfințit" [3, p. 152]. Tot în vechile limbi semitice numele de „Asia" (*Asu*) însemna „lumină, răsărit" [4, p. 4]. Locuind țărmurile de răsărit ale Mediteranei, era firesc așadar ca popoarele semitice să localizeze spre apus de ei ținuturile egeice, numindu-le ca atare (Horeb, Hereb).

O mențiune foarte veche a Europei este aceea din Iliada (cântul XIV, versurile 315-316), pusă de Homer (sec. VIII î. Hr.) în gura lui Zeus. Acesta, spre a-și asigura soția, pe geloasa Hera, că pe ea o îndrăgește mai mult decât pe toate iubitele sale, îi face un onest pomelnic al acestora, în care figurează și „frumoasa Europa, copila vestitului Fenix" (Phoenix), legendarul întemeietor al Feniciei.

Într-un poem al lui Hesiod („Imn lui Apollon Pythicul"), poet din sec. VII î. Hr., se află și prima mențiune în sens geografic a numelui de Europa, o dată cu localizarea ei: „cei ce trăiesc în bogatul Peloponez, și cei din Europa și cei din insulele scăldate de valuri". Așadar, în timpuri foarte vechi, s-a zis „Europa" Greciei de la nord de golful și de istmul corintic.

Legenda cea mai completă a Europei se găsește în opera unui poet alexandrin din epoca elinistică, numit Moschos. Ea povestește că Europa a fost o fiică a regelui fenician Agenor. Frumusețea sa l-a vrăjit pe Zeus care, pentru a se apropia de ea, a luat înfățișarea unui taur și, când fata se odihnea pe malul mării cu prietenele sale, a intrat în turma pe care o păzea. Încurajată de aparenta blândețe a animalului, Europa a îndrăznit să i se urce în spate. Imediat însă taurul a pornit în galop și, cu fata în spate, a înotat până în insula Creta. Din unirea lor s-au născut trei fii, Minos, Radamantes și Sarpedon. Grijuliu, Zeus o va căsători pe Europa cu Asterion, regele Cretei, dăruindu-i un paznic ce veghea asupra insulei, un câine care nu pierdea niciodată prada și o lance care nimerea întotdeauna ținta [5, p. 342].

Poetul latin Horațiu va adăuga un episod semnificativ legendei răpirii Europei de către Zeus, travestit în taur. El introduce o lamentație a Europei, acuzându-se de nesocotința de a se fi urcat pe spatele amăgitorului animal. O consolează însă zeița Venus, spunându-i: „Încetează cu înfierbântatele vorbe de mânie ! Nu știi că ești soția neînvinsului Zeus? Lasă suspinul și deprinde-te să-ți porți cu demnitate soarta măreață: căci o jumătate de lume va purta numele tău" [4, p. 3].

Potrivit tradiției, așadar, numele continentului european derivă din cel al eroinei. Explicația ne este oferită și în poemul Europa al lui Moschos (secolele II-I î.Hr.), unde se amintește un vis pe care Afrodita i l-a trimis tinerei Europa: în vis apar două pământuri; unul este Asia, iar celălalt nu are încă nume, și amândouă au forma de femeie. Cel fără nume o atrage spre el și îi spune că este pământul pe care Zeus i l-a destinat și care va lua numele ei [5, p. 342].

O întrebare pertinentă, la care au încercat să dea răspuns mai mulți autori, este aceea dacă grecii antici au avut despre Europa numai o imagine pur geografică sau au văzut-o și ca o entitate spirituală și politică?

Istoricul Camil Mureșanu consideră că răspunsul în cauză dispune de argumente care să-l facă să încline către a doua părere. Astfel, mai mulți autori greci, printre care oratorul Isocrate și însuși filozoful Aristotel (384–322 î. Hr.), opuneau Europa, cu locuitori combativi și doritori de libertate, Asiei populate de oameni indolenți, resemnați sub puterea tiranică a regilor. Reflectând asupra calităților naturale cerute membrilor care alcătuiesc corpul politic, Aristotel se referă la „cetățile cele mai vestite ale Greciei și la diferitele națiuni care își împart pământul", afirmând: „Popoarele care locuiesc climele reci, chiar în Europa, sunt îndeobște pline de curaj. Însă ele sunt desigur inferioare ca inteligență și industrie; astfel, ele își păstrează libertatea, dar politicește sunt nedisciplinabile și n-au putut niciodată să-i cucerească pe vecinii lor. În Asia, din contra, popoarele au mai multă inteligență și aptitudine pentru arte, dar n-au inimă și rămân sub jugul unei sclavii perpetue. Rasa greacă, care topograficește este la mijloc, reunește toate calitățile celorlalte două. Ea posedă totodată inteligența și curajul. Ea știe să-și păstreze neatârnarea și în același timp să formeze guvernăminte foarte bune, capabilă, dacă ar fi strânsă într-un singur stat, să cucerească universul" [6, p. 128-129].

În fine, marele geograf Strabon (64 î. Hr. – 19 d. Hr.) oferă în opera sa o interpretare valorizantă a caracteristicilor naturale ale Europei. „Încep prin a vorbi despre Europa, scria el, fiindcă ea este deopotrivă variată ca forme, admirabil de adaptată de natură la dezvoltarea omului și a guvernărilor, cât și pentru că, datorită resurselor sale, a contribuit și la progresul altor continente" [4, p. 6].

Totuși, trebuie să admitem că opoziția respectivă nu vizează încă o conștientizare a deosebirii globale între Europa ca atare și Asia, ci doar mai vechea antinomie greci – barbari. La greci, așadar, și nu la „europeni" într-un sens mai larg, se referă calitățile morale și civice relevate de autorii respectivi.

Același imaginativ și creator popor, vechii greci, au lăsat posterității nu numai numele continentului nostru, ci i-au oferit și modelul guvernământului ideal, urmat astăzi, practic, în întreaga lume. Bunăoară, referindu-se la tiranie ca model politic opus democrației, Euripide (sec. V î.Hr.) avertiza: „Pentru o cetate, nimic nu e mai rău ca un tiran. Sub acest regim, legile nu sunt aceleași pentru toți. Un singur om guvernează: este stăpânul legilor. Egalitatea nu mai există. Un tiran își socotește cetățenii drept dușmani și îi condamnă la moarte pe cei mai buni, aceia în stare de a gândi, căci se teme pentru puterile sale". Prin contrast cu tirania, Atena va produce modelul democrației directe, pe care Pericle (sec. V î. Hr.) a elogiat-o în următorii termeni: „Departe de a imita pe ceilalți, noi înșine dăm exemplu altora. Datorită faptului că statul nostru e condus în interesul poporului și nu în cel al unei minorități, regimul nostru politic a primit numele de democrație. Libertatea este regula noastră în guvernare. Ne supunem întotdeauna magistraților și legilor, mai cu seamă acelora care asigură apărarea celor oprimați. La noi nu este rușinos să mărturisești că ești sărac; dar este cu atât mai mult rușinos să nu încerci să înlături sărăcia".

În fine, grecii – prin marele filozof Aristotel – vor lăsa și o îndrăzneață teorie a sufragiului universal. „O mulțime, afirma Stagiritul, ai cărei membri componenți, fiecare luat în parte, sunt incapabili să aibă o judecată competentă asupra unei chestii, e totuși în stare să aibă cea mai bună părere, în orice domeniu, când e constituită într-un bloc unitar", „afară numai dacă

stă pe o treaptă de cultură cu totul inferioară" [7, p. 19] – ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că o sumă de incompetențe individuale ne dă la un loc, ca sumă, o competență generală definitivă, care stă deasupra părerii unui individ, oricât ar fi acesta de luminat și de „specialist", în materia de care e vorba.

Dacă lumea greacă începe cu Ahile, ea se termină indiscutabil cu marea figură universal-istorică a lui Alexandru cel Mare (356–323 î. Hr.), – cel care a urmărit să întemeieze o monarhie universală, ridicând Orientul la forma de viață a grecilor. Precum afirma Plutarh, Alexanru Macedon „nu și-a pus în minte să cotropească în grabă Asia, ca șeful unei bande de tâlhari; nici să o pustiască și să o prade, ca și cum devastarea și prădarea i-ar fi putut aduce o nesperată fericire (...). Vrerea sa a fost aceea de a supune orice ținut locuit unui singur fel de a gândi și unei singure guvernări. Dacă Marele Zeu, cel care trimisese sufletul lui Alexandru aici jos, nu l-ar fi chemat pe neașteptate la el, în viitor n-ar mai fi existat decât o lege unică pentru toți oamenii, și întregul Univers ar fi fost condus sub semnul aceleiași justiții, sub semnul aceleiași lumini. Modul în care el și-a gândit expediția ne dovedește că a acționat ca un adevărat filozof, nu pentru a cuceri bogății însemnate, ci pentru a face să domnească pacea universală, concordia, unirea și pentru ca toți oamenii să comunice între ei" [8, p. 41-42].

Cu apariția lui Alexandru, Orientul și Occidentul s-au situat, pentru prima oară, față în față. S-au observat în tăcere, așteptând să se cunoască, pentru ca, după scurtă vreme, să se despartă iarăși.

Cu toate că nici romanii nu s-au identificat cu spațiul european real, orizontul lor geografic fiind unul mixt, mediteranean, trebuie să admitem, totuși, că unificarea Europei a început în Italia, la Roma. Anume Imperiul Roman a fost cel care, pentru prima dată, a impus Europei o unitate politică (*Pax Romana*). De la Marea Neagră și până în Anglia, din Carpați, în Pirinei au mărșăluit legiunile romane, cerând popoarelor imperiului o unitate și o ordine bazate pe aceleași legi romane.

În accepția lui L. Dumont-Wilden, spiritul european contemporan îl datorăm anume lumii romane, care i-a imprimat câteva caracteristici esențiale.

În primul rând, o concepție morală și socială asupra divinității. Religia occidentală a stat la baza dreptului public și a moralei sociale. În cadrul religiei creștine, în varianta ei catolică, Dumnezeu – remuneratorul și învingătorul, esența și instrumentul Justiției, constituie Legislatorul suprem. Mai mult, El este gardianul și esența însăși a moralei care depășește Justiția, deoarece este Justiția Divină, comportând compasiunea și iertarea.

În rândul al doilea, spiritul european întemeiat de lumea romană comportă noțiunea de ierarhie a descendenței, de curtoazie între cei egali, un cod al onoarei având și un aport germanic.

În rândul al treilea, Romei datorăm noțiunea de indivizibilitate a statului. În monarhiile asiatice, statul era considerat o proprietate a dinastiei. Din acest punct de vedere, regele îl putea extinde, înstrăina sau împărți între descendenți, considerându-l un bun personal. Din contră, pentru romani, statul constituie un bun al tuturor, *Res publica,* aparținând prin urmare ansamblului cetățenilor. În acest sens, magistrații – cei care conduceau treburile publice – reprezentau interesele întregului popor roman, drepturile căruia erau imprescriptibile.

În fine, nu însă și în ultimul rând, juriștii romani sunt cei care au elaborat în cel mai înalt grad noțiunea de proprietate, ca temelie a unei civilizații în cadrul căreia individul nu este izolat, ci constituie partea unei celule sociale natu-

rale, capabile să se perpetueze de-a lungul timpului [9, p. 21, 24].

Cu certitudine, prestigiul universal și durabil, influența civilizatoare a Romei antice, o influență care a continuat să se exercite multă vreme după căderea Imperiului Roman, constituie unul din marile miracole oferite de istorie.

3. Ideea unificării Europei în Evul mediu.

Dacă în Antichitate se poate vorbi, în genere, de două Europe: – cea greco-romană și cea de dincolo de fruntariile lumii clasice, Europa uniunilor de triburi și a formațiunilor statale „barbare", începând cu Evul mediu, fragmentarea continentului, atât politică, cât și etno-lingvistică, economică, socială, culturală iar, mai târziu și religioasă, sporește în proporții nemaiîntâlnite. Există acum Europa Occidentală, Centrală, Meridională, Balcanică, Răsăriteană și Nordică, granițele dintre acestea deplasându-se de-a lungul secolelor într-o direcție sau alta. Deosebirile și decalajele social-economice sau culturale dintre aceste zone, subdivizate la rândul lor, tind să se accentueze cu timpul și nu să se estompeze.

Din aceste considerente, de natură obiectivă, de-a lungul întregului Ev mediu, lupta pentru independență și suveranitate, pentru extinderea granițelor și domeniilor diferiților prinți a abătut, pentru un timp, preocuparea de la o viziune europeană globală. Marile migrații ale popoarelor germanice vor pune începutul acelui „mileniu întunecat" în care, cel puțin în primele două-trei secole, cultura a coborât la un nivel extrem de scăzut, la fel cu ignoranța oamenilor și cu primitivismul moravurilor. Timp de vreo 700-800 de ani, societatea europeană va stagna sau va evolua foarte lent.

Abia la 1300 se atestă pătrunderea primelor idei federaliste în lumea europeană. Necesită a fi reținute numele a doi mari inițiatori ai ideii respective: marele poet italian Dante Aligheri (1265–1321) și procurorul regal la Coutances, Pierre Dubois (1260–1321).

Cunoscut mai ales pentru poeziile sale de dragoste (Sonete, Canzone, Vita nuova) dedicate tinerei Beatrice Portinari, precum și pentru capodopera literaturii universale *Divina Comedia*, considerat părintele limbii italiene moderne, Dante a lăsat posterității și o lucrare mai puțin obișnuită, *De monarchia* (scrisă, probabil, în anii 1310–1313), în care a pledat pentru instituirea unei „monarhii universale", în granițele Imperiului Roman, pe care îl considera predestinat de providența divină [10, p. 305-362]. După părerea lui Dante, un monarh universal ar putea crea o *humana civilitas*, care ar unifica toate popoarele, de toate credințele, ceea ce papalitatea nu ar putea să facă. La aceasta se adaugă faptul că doar monarhul „are nulitatea pe care o poate dori, deoarece jurisdicția sa este limitată doar de ocean, ceea ce nu este cazul celorlalți prinți, de vreme ce principatele lor sunt hotărnicite de ale altora". Monarhul ar reprezenta, de asemenea, o curte de apel ideală, de vreme ce nu are nimic de câștigat, de unde urmează că monarhul poate fi „cel mai pur subiect al dreptății printre muritori".

Controversa cea mai aprigă stârnită de lucrarea *De monarchia* consta în faptul că Dante nu recunoștea papalității nici măcar o putere indirectă. Autoritățile laice și cele ecleziastice, în opinia lui Dante, trebuiau să fie separate și independente, nici una din ele neavând dreptul de ingerință în treburile celeilalte. Anume pentru această erezie, *De monarchia* va fi arsă în public la Bologna, sub papa Ioan al XII-lea, rămânând pe lista cărților interzise până în secolul al XIX-lea [11, p. 123].

Putem fi de acord, așadar, cu afirmația prof. Ilie Bădescu, potrivit căreia secolul al XIV-lea este cel în care se desparte autoritatea socială, puterea temporală de autoritatea Bisericii, de puterea spirituală. Bătălia care s-a dat atunci a fost

miza puterii temporale, altfel spus, miza stăpânirii lumii. Papa pretindea pentru sine rangul de Pontifex Maximus în toate chestiunile politice, în timp ce elitele intelectuale și religioase ale nordului și centrului Europei nutreau separarea puterii politice de cea religioasă. În mediul acelei rupturi și din substanța ei, se prefigurează ideea omului politic autonom. Se afirmă tot mai mult societatea politică și distincția dintre individualitatea psihologică și persoana religioasă. Două linii de separație vor fi inaugurate în secolul al XIV-lea: a) între masa politică și comunitatea religioasă, în una și aceeași populație, pe de o parte, și b) între omul credincios și individualitatea psihologică, în una și aceeași persoană. Aceasta ar fi, în accepția aceluiași autor, dubla ruptură a epocii celei noi și de ea se leagă întreaga evoluție europeană a următoarelor șase sute de ani [12, p. 39].

Ceea ce începe a conta, de acum înainte, era omul politic și nu autoritatea religioasă, iar, între factorii ordinii, pe primul loc începe a fi pusă societatea politică (voința generală) și nu colectivitatea religioasă. Această separare este clar expusă la un Marsilio din Padova (Defensor Pacis) și cu ideea respectivă vor lucra Dante în *De Monarchia*, Machiavelli în *Il Principe*, Thomas Morus în *Utopia* și, mai ales, contractualiștii, avându-l în frunte pe Thomas Hobbes (1588–1679).

Începutul formării statelor naționale și consolidarea suveranității acestora au condus la părăsirea ideii arbitrajului papei sau împăratului și la căutarea unor forme corespunzătoare noii situații. Astfel, vor fi elaborate planuri de arbitrare a litigiilor în cadrul unor foruri general-europene ale statelor de pe continent. Primul proiect cunoscut de acest gen care se îndepărtează de concepția universalistă a bisericii catolice și caută să găsească un răspuns laic, mai logic și mai pragmatic, este acela elaborat de scriitorul francez, procuror regal la Coutances, Pièrre Dubois. În 1300 îi dedicase lui Filip cel Frumos un tratat la care lucrase din 1285, *De abreviacione guerrarum et litium regni franciae*. A luat parte activă la războiul pamfletelor împotriva papei Bonifaciu al VIII-lea, publicând numeroase memorii, dintre care cel mai remarcabil este *De recuperatione Terrae Sanctae* (1307).

În lucrarea respectivă, procurorul Pierre Dubois a dezvoltat și a argumentat ideea că pacea poate fi menținută numai dacă se creează instituții care s-o mențină. În concepția sa, la baza acestor instituții ar fi trebuit să stea arbitrajul, care nu mai forma apanajul nici al papei și nici al împăratului. Papa trebuia să se ocupe de problemele spirituale, iar împăratul să fie considerat ca un suveran asemănător celorlalți suverani, și nu deasupra lor. Pentru luarea hotărârilor de conciliere, atunci când apărea un conflict între suverani, se prevedea introducerea unui „conciliu" al suveranilor [13, p. 4].

La lansarea ei, ideea nu s-a bucurat de atenție, dar ea a fost reluată în 1464 de un anume Antoine Marini, refugiat francez la curtea regelui Georg Podiebrad (1420–1471) al Boemiei (din 1458). Preluată de rege, această idee a devenit „*planul lui Podiebrad*" de unificare europeană (1464), destinat să asigure pacea pe pământ [13, p. 32].

În vederea unei lupte comune contra otomanilor, Podiebrad propune suveranilor Europei un proiect de Congregatio concordiae, care prevedea convocarea unei Adunări de regi și prinți creștini, în scopul asigurării păcii definind, în același timp, condițiile asistenței reciproce, arbitrajul și sancțiunile. O astfel de Conferință internațională permanentă, cum am denumi-o astăzi, urma să aibă armată, funcționari și buget propriu [14, p. 10-11].

Este cert că o primă cristalizare a ideii de unificare a continentului european în această perioadă se naște în momentul în care granițele Imperiului Otoman au fost strămutate în

Europa. Se poate afirma cu certitudine că însuşi sentimentul de solidaritate europeană este legat de ideea securităţii statelor şi popoarelor continentului, de apărarea valorilor lor materiale şi spirituale ameninţate în acea epocă de Imperiul Otoman. S-a remarcat, în această ordine de idei, că o conştiinţă naţională se trezeşte şi se regăseşte înflăcărată şi fierbinte atunci când pământul patriei este ameninţat sau invadat. În secolul al XV-lea, Europa devine astfel un domus, o patrie comună în faţa primejdiei otomane. Anume în acea perioadă, un gânditor precum Nicollò Machiavelli, în cel de-al doilea volum al lucrării sale *Arta războiului*, va considera mulţimea de principate şi republici de pe continentul european drept o dovadă a diversităţii sub care se manifesta unitatea europeană, în contrast cu absolutismul asiatic din acea vreme.

În condiţiile expansiunii Imperiului semilunii, ţările române au îndeplinit un rol de substanţială însemnătate pentru a feri Europa Centrală şi de Vest de contactul distrugător cu efecte multiple ale unor războaie îndelungate, ale ocupaţiei sau dominaţiei otomane. O cronologie a solilor, contactelor, alianţelor sau negocierilor desfăşurate între ţările române şi celelalte state europene, fie din Vestul, fie din Estul continentului, ar fi de natură să pună în evidenţă caracterul concret-istoric al legăturilor dictate de preocuparea salvgardării independenţei popoarelor. De la Mircea cel Bătrân, Alexandru cel Bun, Iancu de Hunedoara, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, până la Alexandru Ioan Cuza, primul domnitor al statului naţional modern român, numeroşi au fost voievozii români care s-au aflat în contacte politico-diplomatice cu Franţa, Veneţia, Vaticanul, Serbia, Austria, Rusia, Polonia, Ungaria etc. din considerentele strângerii forţelor în vederea rezistenţei comune faţă de asaltul otoman.

O lecţie cu adevărat exemplară la scara întregii Europe a fost oferită de Ştefan cel Mare, domn al Moldovei (1457–1504), decretat de către papă însuşi „atlet al lui Christos". Ca exponent al dinastiei carismatice a Muşatinilor, prin filozofia creştină a războaielor sale, Ştefan cel Mare a urmat o formulă proprie, pe care primul a gândit-o, în legătură cu figura marelui voievod, Simion Mehedinţi, şi anume: „primatul sufletului". Acest imperativ a fost prezent în tot ceea ce a întreprins Ştefan cel Mare. Aflăm de la cronicarul polonez Jan Dlugosz că, după victoria din lunca Bârladului, din 1475, a lui Ştefan cel Mare contra Sultanului Mahomed, care venise cu 120.000 de oşteni să-l strivească, victorie care a uimit Europa acelei vremi, Ştefan dădu ordin de zi, prin sunet de clopot în toată ţara, în toată oştirea şi peste toată suflarea Moldovei, să se ţină post şi rugăciune. „Nu s-a îngâmfat Ştefan, zice cronicarul polonez, în urma acestei biruinţe, ci a postit patruzeci de zile cu pâine şi apă. Şi a dat poruncă în toată ţara să nu cuteze cineva să pună pe seama lui acea biruinţă, ci numai pe a lui Dumnezeu – măcar că toţi ştiau că izbânda din ziua aceea lui i se datora" [15, p. 47].

4. Proiecte de unificare europeană în Epoca modernă.

Sfârşitul domniei lui Ştefan cel Mare coincide cu producerea unei mari explozii în Europa, fără termeni de comparaţie în trecut, atât din punctul de vedere al expansiunii geografice, cât şi al adâncimii sociale. Anul 1500 simbolizează, cu adevărat, începutul unei noi epoci, atât în Europa cât şi în întreaga lume. Cu puţin înainte de această dată, îmbunătăţirile tehnice aduse în navigaţie de portughezi, sub prinţul Henric Navigatorul (m. 1460), au redus la proporţii suportabile primejdiile furtunilor şi mareelor din Atlanticul de Nord, făcând posibile călătoriile lui Columb (1492), Vasco da Gama (1498) şi Magellan (1519–1522). Ceea ce înainte fusese limita extremă eurasiatică a devenit, în mai puţin

de o generație, un punct nodal al căilor maritime mondiale, influențând și fiind influențată de orice societate umană cu acces la mare [16].

Europa de Vest a câștigat, indiscutabil, cel mai mult din această extraordinară revoluție a relațiilor mondiale, atât material (din 1503 și până în 1600, la Sevilla vor fi aduse din America circa 7.440 tone de argint și 154 tone de aur, de aceste comori profitând toată Europa), cât și într-un sens mai larg, căci ea devine acum punctul în care se întâlneau toate noutățile de orice fel. Aceasta le va permite europenilor să adopte tot ce-și vor dori din „trusele de unelte" ale altor națiuni, stimulându-i să reconsidere, recombine și reinventeze în cadrul propriei lor moșteniri lărgite. Transformarea continuă și accelerată a mulțimii de idei conflictuale, instituții, aspirații și invenții devine una din caracteristicile importante ale istoriei europene moderne. Cheia istoriei lumii după 1500 este, așadar, dominația politică crescândă a Europei Occidentale mai întâi, apoi a unui tip mai cuprinzător de societate europeană, cu rădăcinile în Atlanticul de Nord și extinzându-se spre Est până la Ural [17, p. 553-555].

Rezultat al noilor descoperiri geografice, începând cu sec. XVI-XVII și ulterior, se afirmă un nou mod de a se vedea pe sine al europenilor, apărut dintr-o conștiință care nu mai avea de-a face cu sentimentul religios, ci se baza pe credința în superioritatea lor morală și intelectuală. Noul termen de referință pe baza căruia s-a creat această nouă imagine era natura inferioară a neeuropenilor.

Astfel, între 1664 și 1666, Jan van Kessel, originar din Anvers, a pictat o serie de alegorii în care cele patru părți ale lumii erau reprezentate ca niște femei așezate în mijlocul unor peisaje pline de obiecte, cărți și tablouri cu păsări și insecte reprezentative pentru fiecare continent. Astfel de imagini erau foarte frecvente în pictura europeană a sec. al XVII-lea și asemănarea lor se datorează faptului că se inspirau din aceeași sursă: tipurile create de Cesare Ripa în *Iconografia sa*, publicată în 1593: o carte în care au căutat inspirație mulți artiști ai sec. XVII-XVIII. În textul lui Ripa se explică semnificația atributelor care definesc figurile lui van Kessel. Coroana Europei reprezintă supremația acesteia asupra celorlalte continente, „căci în Europa se găsesc cei mai mari și mai puternici prinți ai lumii"; armele, cărțile și instrumentele muzicale „arată perpetua și constanta sa superioritate (...), atât în ceea ce privește mânuirea armelor, cât și în litere sau artele Liberale" [18, p. 108].

Reprezentările „celor patru părți ale lumii" au început să apară pe la mijlocul sec. al XVI-lea și s-au înmulțit în cursul următoarelor două veacuri. Continentele nu mai sunt acum simple indicații ale unui spațiu geografic, cum era cazul în trecut; ele încep să fie caracterizate de diversitatea faunei și a florei pe care călătorii le descoperiseră acolo și ale căror aspecte cu totul neobișnuite îi fascinau pe europenii de la 1500.

În reprezentările lui Jan van Kessel se găsește însă ceva mai mult decât atât. Figurile care simbolizează continentele nu sunt tipuri abstracte, ci imagini ale unor ființe umane cu trăsături fizice foarte diferite. Bunăoară, Europa are pielea albă, Africa este neagră, în America se amestecă (într-o scenă pe care pictorul a situat-o în Brazilia) o indiancă piele-roșie cu un negru african. Iar Asia ne prezintă în prim-plan o pereche otomană, iar în al doilea, figuri care sugerează lumea mai îndepărtată a mongolilor, chinezilor și japonezilor. În așa mod, dacă secolul al XVI-lea a descoperit că „părțile lumii" au animale și plante specifice, cel de-al XVII-lea a adăugat acestor fapte convingerea că și ființele umane care le populează sunt diferite și „caracteristice" [18, p. 109].

Ulterior, se vor face și încercări de definire a caracterelor popoarelor „celor patru părți ale

lumii", cum ar fi cazul celor doi oameni de știință bavarezi, un zoolog și un botanist. Însoțind-o pe arhiducesa Leopoldina, aceștia au ajuns, în 1818, la concluzia că indienii erau incapabili să asimileze elevata cultură a europenilor, motiv pentru care erau destinați „dispariției", adică „să părăsească lumea celor vii", ca multe alte specii în istoria naturii [18, p. 115]. Chiar și un filozof de statura lui G.W.Fr. Hegel (1770–1831) va considera firesc să afirme că „negrul" reprezintă „omul natural în întreaga sa primitivitate și lipsă de înfrânare" și, „dacă vrem să-l înțelegem așa cum este, trebuie să facem abstracție de orice venerație și moralitate, într-un cuvânt de ceea ce se numește simțământ; nu se află nimic care să aibă vreo rezonanță la ceea ce este omenesc într-un asemenea caracter" [19, p. 90-91].

În condițiile în care Europa ajunge să exercite hegemonia mondială nu numai din punct de vedere politico-militar, ci și preluând poziția fruntașă pe glob în domeniile științei, tehnicii, literaturii sau filozofiei, proiectele de unificare europeană sau/ și mondială devin tot mai numeroase din această perioadă.

Astfel, în 1612, iezuitul spaniol Francisco Suarez a publicat *Tractatus de legibus et Deo legislatore*, în care susține întrunirea statelor într-un fel de comunitate, guvernată de legi comune. Primul care propune o codificare *a jus gentium* (dreptului națiunilor) este olandezul Huig Van Groot, intrat în istorie sub numele de Hugo Grotius (1583–1645). În 1625, el a publicat celebra sa operă *De Jure Belli ac Pacis*, în care susține stabilirea unui singur organism al reprezentanților puterilor europene, cu organe subsidiare, „în cadrul căruia litigiile ar fi judecate de către aceia dintre ei care nu sunt parte la litigiu, astfel încât să se găsească un mijloc de forțare ca părțile să se împace în condiții rezonabile".

De asemenea, preotul și învățatul francez Emeric Crucé publică, în 1623, proiectul său de federație mondială, intitulat „Le nouveau Cynée ou discours des occasions et moyens d'établir une paix générale et la liberté du commerce par tout le monde", care, spre deosebire de cele anterioare, insistă asupra intereselor și motivelor economice ale federației, propunând și o monedă internațională [20, p. 11]. Potrivit propunerii sale, atunci când o țară n-ar accepta hotărârea luată, celelalte state ar fi intervenit cu forța armată.

În 1645, ducele de Sully, pe numele său adevărat Maximilien de Béthune (1560–1640), ministrul regelui Henric al IV-lea, pornind de la motive confesionale, propune un plan politic de organizare a Europei pe baze federaliste („Sages et royales économies d'État domestiques et militaires de Henry le Grand"; „Le grand dessein"). Federația preconizată de Sully trebuia să fie republică, iar șeful ei – regele Henric al IV-lea. În opinia autorului proiectului, Rusia era un stat semi-asiatic și ar fi putut intra în federație ca simplu aliat, fiind mai legată de Asia decât de Europa. Șeful federației nu putea fi ales decât o singură dată și nu din aceeași familie. Parlamentul trebuia să cuprindă 66 de membri reînnoiți din trei în trei ani. Planul respectiv cuprindea și clauze economice, iar în ce privește armata, se fixa un efectiv de 75.000 de oameni sub arme, cu singura menire de a-i alunga pe turci din Europa și să mărească astfel teritoriul european al federației [20, p. 11].

În aceeași epocă, la 1693, englezul William Penn (1644–1718) propune o unire a suveranilor Europei printr-un contract permanent și organizarea unui Parlament European, care să reprezinte diferitele popoare și nu prinții Europei („Essay towards the present and future peace of Europe by the establishment of an European Dyet, Parliament of Estates"). Statele participante nu erau considerate egale, numărul reprezentanților lor depinzând de importanța economică și demografică a fiecărui stat. Din cei 90 de

membri, câți urma să cuprindă parlamentul, 12 trebuiau să fie germani, 10 spanioli, 10 francezi, 8 italieni, 6 englezi, 4 polonezi etc. [20, p. 11-12].

Un proiect mult mai închegat este acela al abatelui Charles-Irénée de Saint-Pierre (1658–1743), secretar al Congresului de pace din 1713 de la Utrecht, care a consfințit sfârșitul hegemoniei Franței în Europa. În lucrarea sa *Projet de traité pour rendre la paix perpétuelle en Europe*, părintele Saint-Pierre chema suveranii Europei să formeze o societate europeană pentru terminarea fără război și prin mijloace de arbitraj a diferendelor viitoare, pentru reducerea numărului și importanței acestor diferende, pentru prevenirea oricăror războaie civile, pentru a se bucura în liniște de avantajele imense ale unui comerț neîntrerupt și universal, pentru întărirea perpetuării Casei lor la tron și pentru mărirea bogăției, independenței și securității lor. Societatea urma să aibă la Utrecht un Senat European, care să medieze și să arbitreze cele 22 de state membre, să adopte hotărârile provizorii cu majoritate simplă de voturi și cele definitive cu majoritate de trei pătrimi, să dispună de o armată proprie și de un buget separat, să transforme reședința sa într-un „oraș al păcii" și să aibă reprezentanți speciali în orașele de frontieră pentru rezolvarea tuturor incidentelor. Prin acord unanim, Senatul ar fi putut proceda chiar la o modificare a frontierelor [20, p. 12].

Secolul al XVIII-lea cunoaște mai multe proiecte de unificare europeană, aducând numeroase idei în toate domeniile, dar mai ales în cel al organizării statale și al formei de guvernământ.

Astfel, Montesquieu (1689–1755) afirma că „Europa nu mai este decât o Națiune alcătuită din mai multe națiuni", popoarele europene, „toate civilizate", fiind membrii unei republici mari. Europa, în accepția sa, are o unitate politică legată de clima temperată: ea este locul unde se întâlnesc republici sau monarhii moderate, în vreme ce Asia și Africa sunt teritoriul despotismului [21, p. 123].

Dimpotrivă, constatăm la J.J. Rousseau (1712–1778) o apreciere negativă a Europei. „Orice s-ar spune, afirmă Rousseau în *Considérations sur le gouvernement de la Pologne*, în ziua de astăzi nu mai există francezi, germani, spanioli, englezi; nu mai există decât europeni". Aceștia din urmă, din punctul său de vedere, nu sunt decât niște ticăloși cărora nu le pasă de legile nici unui stat, „deoarece pretutindeni sunt la ei acasă, numai să poată face rost de bani și de femei de corupt". Or, „instituțiile naționale" pot determina apariția de moravuri virtuoase și insufla dragostea de patrie. De aceea, Rousseau este ostil din principiu față de marile unități politice care despart oamenii unii de alții [21, p. 123-124].

Un proiect de pace vestică, datând din 1796, este elaborat de filozoful german Immanuel Kant (1724–1804), prin care acesta răspunde dorinței exprimate de abatele de Saint-Pierre. În opinia lui Kant, un stat a cărui constituție este republicană, opus deci unui stat despotic, trebuie să se întemeieze pe drept. Însă între state domnește starea de natură. După părerea lui Kant, ideea unei ordini internaționale, care ar elimina războiul, nu este o himeră, ci un ideal platonic: un scop către care este rațional să ții-nteși și spre care umanitatea trebuie să tindă. Trei articole alcătuiesc proiectul de pace al lui Kant: a) constituția civilă a fiecărui stat trebuie să fie republicană; b) trebuie ca dreptul public să fie bazat pe o federație de state libere; c) dreptul cosmopolitic trebuie să se mărginească la condițiile unei ospitalități universale [21, p. 245]. Ca o ironie la adresa păcii eterne preconizate de Kant, secolul al XVIII-lea se încheie cu revoluția franceză și cu Napoleon, care încearcă o mai veche metodă de unificare a Europei, aceea a armelor.

Având o viziune a Europei pe care am putea-o numi romantică, deoarece punea în valoare

popoarele și nu statele, Victor Hugo se pronunță, în 1854, pentru o „Europă a popoarelor", fără a considera însă că toate ar avea de jucat același rol. După părerea sa, Parisul, a cărui menire consta în „răspândirea ideii", era, după Atena și Roma, locul civilizației și al revoluției, care trebuia să se echilibreze una pe cealaltă. Dinamica „universului civilizat" depindea, prin urmare, de „progresul" realizat la Paris, pe care îl urma Franța, urmată la rândul ei de Europa [21, p. 124].

5. Mișcarea Paneuropeană între cele două războaie mondiale.

Alături de faptul că patru dinastii domnitoare au fost înlăturate de la putere (Romanovii în Rusia, Hohenzollernii în Germania, Habsburgii în Austro-Ungaria și Sultanii în Imperiul Otoman, primul război mondial (1914–1918) s-a soldat cu un mozaic de noi state apărute pe harta Europei: Cehoslovacia, Polonia, Finlanda, Ungaria, Austria, Estonia, Letonia, Lituania, iar pentru altele, precum România, cu desăvârșirea procesului unității naționale. În mod simbolic, primul război mondial s-a încheiat la 28 iunie 1919, prin semnarea păcii între Puterile Aliate și Germania, la Versailles, în Sala oglinzilor – acolo unde Franța în 1871 semnase Tratatul de capitulare în fața Germaniei. De data aceasta era umilită Germania, impunându-i-se restituirea Alsaciei și Lorenei Franței, precum și plata unor despăgubiri de război în valoare de 132 mlrd. mărci aur. Chiar dacă noua hartă europeană va fi sancționată pe plan diplomatic prin sistemul tratatelor de la Versailles (1919–1920), pacea semnată purta în sine germenii viitorului conflict, astfel încât Charles de Gaulle va vorbi despre perioada anilor 1914–1945 ca despre noul război de 30 de ani al Europei [22, p. 46].

Dincolo de pierderile de vieți omenești de o amploare catastrofală, de distrugerile materiale, de pronunțata scădere a producției, de răsturnarea cursurilor de schimb, de severa criză financiară, primul război mondial a dat și o lovitură foarte severă valorilor intelectuale, ceea ce va conduce la regresul moral al Europei, la dezintelectualizarea ei, la clătinarea spiritualității europene. Din acest motiv, în unele cercuri intelectuale occidentale începe tot mai mult să se vorbească de alunecarea Europei pe panta declinului și chiar a crizei.

Este cazul filozofului german Oswald Spengler (1880–1936) cu lucrarea de notorietate internațională „Declinul Occidentului" [23] în care, conducându-se de scrierile lui Fr. Nietzsche, a prezentat concepția privind dezvoltarea ciclică a civilizației, de alternativă a decadenței cu regenerarea. Din această concepție, Spengler va încerca să demonstreze că Occidentul intrase în declin.

Este de remarcat că Spengler nu era singurul autor care promova astfel de concepții. În Franța, bunăoară, René Guénon publică în aceeași perioadă lucrarea „Criza lumii moderne"; André Demangeon demonstra, în 1920, declinul în care intrase Europa („Le déclin de l'Europe", Paris, 1920); André Siegfried vorbea de criza Europei („La crise de l'Europe", Paris, 1935), iar economistul englez George Paish a încercat să convingă că întreaga Europă se afla în pragul falimentului. Mihail Ralea, care își făcea în acea perioadă studiile la Paris, sublinia că Europa părea – cel puțin în partea ei occidentală – „în situația unui muribund care are nevoie de transfuzie de sânge".

Doritor a fi un verdict definitiv asupra civilizației europene contemporane, spenglerianismul a avut repercusiuni mult mai grave și durabile decât s-a considerat în mod tradițional. Având rostul de a demonstra că nu doar Germania, ci tot Occidentul se afla în decadență, – formulă menită, dacă nu să „remedieze" o maladie morală, să consoleze cel puțin suferința, de vreme ce o ridica la ipoteza unui „mal de siècle" la scară occidentală, – spenglerianismul va aduce cu sine

dorința de revenire la simplitate și „un adevărat val de orientalism, o preocupare obsesivă pentru Orient, care era un fel de ipostaziere modernă a ideii rousseauiste a reîntoarcerii la natură". În condițiile clătinării încrederii în valorile liberalismului și ale democrației, atacurile vor veni aproape simultan din două flancuri: din stânga și din dreapta eșichierului vieții politice [24, p. 23-24]. Astfel, o atitudine radical anti-europeană va fi exprimată de conducătorul primului stat socialist apărut la finele primei conflagrații mondiale, liderul partidului bolșevic din Rusia, V. I. Lenin (1870–1924). Într-o serie de articole polemice, Lenin va califica proiectul Statelor Unite ale Europei ca fiind utopic și reacționar, deoarece ar fi condus la „eliminarea socialismului din Europa" [25]. În lipsa unei burghezii largi și viguroase, Rusia va devia, din octombrie 1917, de la făgașul politic și civilizațional al Europei Occidentale, orice elemente liberale fiind eliminate din instituțiile și practicile sale politice.

De cealaltă parte, fascismul reprezentat de Benito Mussolini considera că, sub regim „strict burghez", statul, lipsit de disciplină și de metodă, nu reprezintă decât „o abstracție periculoasă", care absoarbe fără profit toate activitățile. Se pornea de la premisa că statul poate deveni cel mai puternic stimulent de energii dacă este ordonat și organizat, individul nefiind, valoric judecat, decât în funcție de stat, fără de care reprezintă o „celulă" lipsită de cadru, deci „inutilă". Dorind să dea statului prioritate, ca idee esențială a doctrinei, Mussolini va lansa formula „Totul în stat, nimic contra statului, nimic în afara statului" [24, p. 81].

Perioada interbelică cunoaște însă și alternative la „Declinul Occidentului" lui Oswald Spengler, una din ele fiind formulate de contele Richard von Kudenhove-Kalergi (1894–1972) în volumul „*Pan-Europa*", publicat în 1923. În volumul respectiv Kudenhove-Kalergi propune un prim proiect de confederalizare a Europei. Tot în 1923, el va crea și Uniunea Pan-Europeană – prima organizație neguvernamentală „europeistă" de pe continent.

Pentru Kudenhove-Kalergi, Europa este o fraternitate umană ce partajează viziuni comune. Moștenitoare a unei bogate culturi și mari istorii, Europa, în viziunea sa, nu va putea să supraviețuiască vicisitudinilor vremii decât dacă va ști să îmbine armonios particularitățile și interesele tuturor popoarelor de pe continent. Alături de reconcilierea dintre Franța și Germania, rejectarea oricăror prejudecăți naționaliste, apărarea libertăților și consolidarea păcii constituiau pietrele de temelie ale ceea ce Kudenhove-Kalergi numea Statele Unite ale Europei [26, p. 1].

În perioada dintre cele două războaie mondiale, Mișcarea Pan-Europeană inițiată de Kudenhove-Kalergi va organiza mai multe congrese, dintre care cel de la Basel din 1932 și cel din 1935 de la Viena au încercat să ia poziție împotriva hitlerismului [14, p. 14].

Necesitatea constituirii Europei ca model de solidaritate, care să elimine din față germenii oricărui conflict, va declanșa teza transformării „bătrânului continent" fie într-o patrie comună, fie într-o uniune de state, teză care va beneficia de aportul deosebit al unor mari bărbați de stat: Aristide Briand, Paul Boncour, MacDonald, Austin Chamberlain, Eduard Beneș, Nicolae Titulescu și alții.

Dintre toate teoriile, proiectele și planurile, dar și acțiunile subsumate ideii federale, cel mai important s-a dovedit Planul lui Aristide Briand (1862–1932) din 1929, care, fără a pune problema contopirii într-un singur stat, opus altora, a așezat la temelie ideea uniunii morale, a responsabilității colective față de criza și securitatea continentului, în care scop să se stabilească linii economice și politice între națiunile europene [24, p. 57-58].

Proiectele respective vor rămâne însă de domeniul dezideratelor, dată fiind ascensiunea ideologiilor totalitare comuniste, fasciste și naziste, care vor proceda la o împărțire a sferelor de influență în Europa.

Astfel, ajuns la putere în 1922, după „marșul asupra Romei", Mussolini începe să-și pregătească și un imperiu pe măsură: în 1935 Italia invadează Etiopia, cu toate protestele Ligii Națiunilor; colonizează cu italieni Eritreea și Libia, – toate acestea urmând să conducă la același scop suprem, – un imperiu mussolinian demn de Imperiul Roman de altădată al lui Octavian Augustus și de prietenia care-l lega pe *romanul* Mussolini de *arianul* Hitler. În 1938, Europa Occidentală părea a le fi destinată: printr-un italian și un austro-ungar, Imperiul lui Carol cel Mare de la anul 800 putea renaște într-o formă totalitară, chiar dacă prețul acestuia ar fi fost aruncarea întregii omeniri într-un nou carnagiu mondial.

În concepția lui Hitler, Europa se întinde de la Atlantic la Ural: „Trebuie să-i trasăm frontiera acolo unde vrem noi" [27, vol. 1, p. 231]. În centrul acestei „noi" Europe preconizate de Hitler se plasa, evident, Marele Reich German. În jurul lui, popoare prietene cu o autonomie limitată (scandinavi, olandezi, populația țărilor baltice) și sateliți (italieni, francezi, spanioli). La răsărit, o soartă diferită îi aștepta pe croați, români, unguri și greci, de asemenea popoare-sateliți; pe de altă parte, evreii, considerați „rasă inferioară", erau condamnați la exterminare, și slavii, „popor inferior", care trebuia redus la minimum. Țările din răsăritul Europei urmau „să fie menținute la cel mai scăzut nivel cultural și să fie private de orice organizare statală. Unica lor datorie va fi să ne servească pe plan economic" [27, vol. 1, p. 232].

Cu un astfel de proiect de „unificare", Germania va intra efectiv în război cu întreaga Europă și practic cu întreaga lume, determinând constituirea unei largi coaliții antihitleriste, în care se vor regăsi țări cu sisteme social-politice, economice și culturale diametral opuse, precum SUA, Marea Britanie, Franța și URSS.

Din acest punct de vedere, importanța istorică a victoriei aliate din 1945 constă în faptul de a fi pus capăt unui imperialism fascist, al cărui succes ar fi determinat un cu totul alt curs al evoluției umanității – a celei de altă rasă, în special. Acceptând afirmația, potrivit căreia războaiele constituie rupturi într-un proces care este reluat când ele se încheie, cel de-al doilea război mondial este o cotitură care marchează începutul unei noi ere – atât de ample, profunde și durabile vor fi schimbările pe care le va provoca.

6. În loc de concluzii.

În timp ce construcția europeană ca proces conștient de formare a unității economice, politice și instituționale a acestui spațiu are o vechime de doar câteva decenii, declanșându-se efectiv în contextul bipolarității mondiale, instaurate după cel de-al doilea război mondial, în care Europa își putea salva locul, rolul, identitatea și puterea doar prin transpunerea în practică a premiselor unității sale, – ideea de Europa, desemnând un spațiu geografic, politic și spiritual specific, datează de câteva milenii.

Este indiscutabil faptul că procesul construcției europene s-a întemeiat pe antecedentele unei evoluții istorice îndelungate, în care ideea de unitate europeană s-a cristalizat și afirmat în numeroase inițiative și proiecte, care se constituie, în ansamblul lor, într-o adevărată preistorie a construcției europene, aflate astăzi în plină desfășurare. Modalitățile preconizate în cursul timpului pentru unificarea spațiului european s-au concentrat, în esență, în jurul a două soluții posibile: cea *imperială*, o unificare prin forță a continentului în jurul unei puteri hegemonice, și

cea *a asocierii statelor europene*, pe baza propriei voințe, într-o formă *federativă* sau *confederativă*. *Soluția federativă* implică realizarea unei structuri instituționale suprastatale, căreia statele participante îi cedează, într-o măsură mai mare sau mai mică, atributele suveranității lor. *Formula confederativă* menține intacte prerogativele suverane ale statelor participante, care se asociază în vederea realizării unor obiective precis circumscrise, de natură politică sau economică.

Note și referințe bibliografice:

1. Bodinier, Jean-Louis, Breteau, Jean. *Fundamentele culturale ale lumii occidentale.* Traducere de Bogdan Geangalău. Iași: Institutul European, 2000.

2. Berstein, Serge, Milza, Pierre. *Istoria Europei.* Vol. 1: Moștenirea Antichității. Traducere de Ionuț Bița. Iași: Institutul European, 1997.

3. *Oxford dicționar de mitologie.* Coordonat de Arthur Cotterell. Traducere de Elena I. Burlacu. București: Univers Enciclopedic, 2002.

4. Mureșanu, Camil. *Momente din istoria Europei.* Curs pentru ciclurile licență și master. Cluj-Napoca: Universitatea „Babeș-Bolyai", Școala de Înalte Studii Europene Comparate, 1996.

5. Ferrari, Anna. *Dicționar de mitologie greacă și romană.* Traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămosteanu. Iași: Polirom, 2003.

6. Aristotel. *Politica.* Oradea: Editura Antet, 1996.

7. Aristotel. *Statul Atenian.* Iași: Editura „Agora", 1992.

8. Benoist-Méchin. *Alexandru cel Mare sau Visul depășit (356–323 înainte de Cristos).* Traducere de Crina Coșoveanu. București: Editura Humanitas, 1994.

9. Dumont-Wilden, L. *L'Évolution de l'esprit européen.* Paris: Ernest Flammarion, 1937.

10. Алигьери, Данте. *Малые произведения.* М.: „Наука", 1968.

11. *Oxford dicționar de politică.* Coordonat de Iain McLean. Traducere și glosar de Leonard Gavriliu. București: Univers Enciclopedic, 2001.

12. Bădescu, Ilie. *Federalizarea Europei. O viziune geoistorică.* În: Geopolitica integrării europene. Coord. Ilie Bădescu, Ioan Mihăilescu, Elena Zamfir. București: Editura Universității din București, 2003.

13. Brădescu, Faust. *Europa unită: trei conferințe.* Ediție și note: Radu-Dan Vlad. București: Majadahonda, 2000.

14. Savu, Dana-Victoria. *Integrarea europeană: dimensiuni și perspective.* București: Oscar Print, 1996.

15. Bădescu, Ilie. *Federalizarea Europei. O viziune geoistorică.* În: Geopolitica integrării europene. Coord. Ilie Bădescu, Ioan Mihăilescu, Elena Zamfir. București: Editura Universității din București, 2003.

16. Favier, Jean. *Marile descoperiri de la Alexandru Macedon la Magellan.* Traducere de Sanda Mihăescu-Cârsteanu, Rodica-Maria Valter și Radu Valter. București: Editura Artemis, 2001.

17. McNeill, William H. *Ascensiunea Occidentului: o istorie a comunității umane și un eseu retrospectiv.* Traducere: Diana Stanciu. Chișinău: Editura ARC, 2000.

18. Fontana, Josep. *Europa în fața oglinzii.* Trad. de Nadia Farcaș. Cuvânt înainte de Jacques Le Goff. Iași: Polirom, 2003.

19. Hegel, G. W. Fr. *Prelegeri de filozofie a istoriei.* Traducere de Petru Drăghici și Radu Stoichiță. București: Editura Humanitas, 1997.

20. Savu, Dana-Victoria. *Integrarea europeană: dimensiuni și perspective.* București: Oscar Print, 1996.

21. *Larousse dicționar de gândire politică. Autori. Opere. Noțiuni.* Coordonat de Dominique Colas. Traducere de Dumitru Purnichescu. București: Univers Enciclopedic, 2003.

22. Matei, Horia C., Neguț, Silviu, Nicolae, Ion, Radu, Caterina. *Enciclopedia Europei.* Cuvânt înainte: acad. Mircea Malița. București: Editura Meronia, 2001.

23. Шпенглер, Освальд. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории.* 1. Гештальт и действительность. Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1998.

24. Saizu, I., Tacu, Al. *Europa economică interbelică.* Iași: Institutul European, 1997.

25. Чубарьян, А. О. *Европейская идея в истории. Проблемы войны и мира.* М.: Международные отношения, 1987.

26. Serebrian, Oleg. *Kudenhove-Kalergi și geopolitica unității europene.* În: Democrația. 20013, An. III, nr. 9 (63).

27. Launay, Jacques de. *Mari decizii ale celui de-al doilea război mondial.* Vol. I (1939–1942). Studiu introductiv și note de Florin Constantiniu. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

Ideea unificării Europei în retrovizorul istoriei

Rezumat. Pornind de la considerentul că, înainte de a fi o realitate economică, juridică și politică, Uniunea Europeană actuală se distinge printr-o vastă moștenire istorică și culturală a popoarelor care o compun, precum și a secolelor scurse, articolul de față tratează proiectul unificării europene prin prisma suportului solid al unității tradițiilor religioase, intelectuale și culturale, a modului de viață a națiunilor ce formează, în diversitatea lor, spațiul comun european. Este argumentat faptul că, dincolo de particularitățile și rupturile din cadrul proiectului european, istoria a făurit, dacă nu o conștiință a identității afirmate, cel puțin a făcut să se ajungă la trăsături comune trăite ca atare de numeroși locuitori de pe bătrânul continent.

Cuvinte-cheie: Europa, unificarea europeană, mișcare paneuropeană, moștenire istorico-culturală, părinți fondatori ai Europei.

The idea of the unification of Europe in the rearview of history

Abstract. Starting from the assumption that, before being an economic, legal and political reality, the current European Union is distinguished by its vast historical and cultural heritage of the peoples that make up it, as well as the centuries gone by, this article treats the European unification project through the solid support of the unity of religious, intellectual and cultural traditions, the way of life of the nations that form, in their diversity, the European common space. It is argued that, beyond the peculiarities and ruptures of the European project, history has built up, if not a consciousness of affirmation, at least made it possible to reach common traits lived as such by many inhabitants of the old continent.

Keywords: Europe, European unification, pan-European movement, historical-cultural heritage, founding fathers of Europe.

DOI 10.5281/zenodo.3366989

Olga CĂPĂȚÂNĂ

Scriitoare, jurnalistă, traducătoare. Cărți publicate: *Cartea memoriei eroilor căzuți în Afganistan*, 1997; *Cartea memoriei eroilor căzuți pentru independența și integritatea Republicii Moldova*, 2000 (cu caracter documentar); *Colind afgan*, Chișinău: Pontos, 2002; *Afganistan – mon rayon de soleil sauvage*, Paris: 7 Écrit editions, 2012; *Афган территория войны*, Санкт-Петербург: ACT, 2014; *Agent dubluși Dobrenii*, București: Detectiv Literar, 2018; *Mireasa din Kabul* și *Mintea satului cea de pe urmă*, Chișinău: Arc, 2019 (romane); *Lilith*, București: Detectiv Literar, 2018 (versuri) etc.

GÉNOCIDE ET DÉPORTATIONS DES MOLDAVES

On leur a donc appris à «tendre l'autre joue». Mais est-ce le christianisme? Les russes sont aussi des chrétiens et pourtant ils rendent sang pour sang. Ou serait-ce plutôt l'indolence roumaine? Toujours est-il que les Moldaves, pour obtenir la justice et la paix, essaient de résoudre le conflit qui les oppose à la Russie par des voies pacifiques, à l'aide des politiciens. Depuis plusieurs ans ils écrivent des lettres et prient l'Union Européenne et les Nations Unies de les aider à recouvrer leur souveraineté. Son indépendance officielle, la Moldavie l'a depuis Août 1991. Mais sa souveraineté est fictive: en fait, c'est Moscou qui gouverne la Moldavie.

Que réclament les Moldaves? Simplement l'égalité entre tous les citoyens, dans un pays qui ne soit pas une fédération de bantoustans linguistiques et de zones d'apartheid économique, où la constitution, les lois et l'hymne ne changent pas tous les quatre ans, où les investisseurs légaux puissent venir sans craintes, où les habitants puissent trouver du travail et en vivre, où le conflit du Dniestr puisse être résolu de manière civilisée et juste, où le terme de «Moldaves» soit (comme en droit international) applicable à tous les citoyens sans distinction d'origines, et où la majorité autochtone (roumanophone) puisse elle aussi affirmer librement son identité et développer sa culture (comme les minorités russophones, Ukrainiennes et Gagaouzes).

Suite à la tragédie de Beslan, Vladimir Poutine, dans son discours vers la nation, affirme entre autres: «Nous ne devons permettre à personne de nous faire chanter, d'entretenir la panique et de plonger des milliers d'hommes dans d'interminables conflits sanglants comme au Karabakh, sur le Dniestr et ailleurs. On ne peut pas nier l'évidence: ce ne sont pas des actions séparées d'intimidation ou de terreur. Il s'agit d'une attaque organisée du terrorisme international envers la Russie». Par ce discours, Poutine montre clairement qu'il ne fait aucune différence entre des assassins fanatisés par les puissances pétrolières concurrentes de la Russie et des populations pacifiques qui réclament simplement le respect du droit international dans leurs pays. Pour lui, la souveraineté et la sécurité de la Russie passent encore et toujours par l'impérialisme des Tzars et des Soviétiques envers les peuples voisins de la Russie. De quoi susciter encore bien des Beslan futurs sur les frontières ou au c'un même du pays.

En février 1939, la Grande-Bretagne et la France avaient garanti les frontières des états menacés par Hitler et Staline: Finlande, pays baltes, Pologne et Roumanie. Ces pays avaient recouvré leur indépendance ou leur intégrité territoriale à la suite des victoires alliées de 1918 et en vertu du principe du «droit des peuples à disposer d'eux-mêmes». Le parlement élu en 1917 en Moldavie orientale, dite alors «Bessarabie» avait proclamé l'indépendance de la République démocratique Moldave, puis son union avec la Roumanie en 1918, en même temps que la Bucovine, la Transylvanie et la Banat également peuplés de majorités roumanophones. Pour les populations concernées, y compris minoritaires, cette unification inaugure deux décennies de démocratie parlementaire, le droit à s'opposer, le vote des femmes, la liberté des médias. Pour les Moldaves en particulier, elle les protège de la guerre civile russe, de la terreur blanche ou rouge, des massacres accompagnant la collectivisation, des grandes famines, des purges et des déportations staliniennes. Même les minorités non-roumanophones votent en faveur du maintien de la Moldavie au sein de la Roumanie. En 1938 le roi Charles II avait imposé sa dictature personnelle, mais c'était une dictature pro-alliée où la police avait ordre de tirer sans sommation sur les rassemblements de fascistes (dits «légionnaires» et formant la «Garde de Fer»), dont les chefs furent emprisonnés et exécutés. Mais le 22 juin 1940, la France n'est plus là pour défendre la Roumanie, et Molotov rappelle à l'ambassadeur de l'Allemagne a Moscou que, conformément au Pacte signé avec Ribbentrop en août 1939, «la solution du problème Moldave ne peut plus attendre». Le 26 juin à 22 heures on présente à Gersh Davidescu, ambassadeur roumain à Moscou, un ultimatum par lequel on exige de la Roumanie qu'elle «évacue» la «Bessarabie» et la Bucovine du nord en faveur de l'U.R.S.S. Les lendemain matin les ambassadeurs d'Allemagne et d'Italie à Bucarest «recommandent» avec insistance au gouvernement roumain de donner cours à la «demande» des Soviétiques. Un nouvel ultimatum soviétique est transmis dans la nuit du 27 juin en 1940 comme en 1944, les Soviétiques ne négocièrent avec les diplomates roumains que très tard dans la nuit, après les avoir fait attendre depuis le début de chaqueaprès-midi, afin de les épuiser). Le Conseil de la Couronne décide d'accepter les prétentions soviétiques.

L'U.R.S.S. s'empare ainsi, avec le soutien des nazis, de 50.500 kilomètres carrés et d'une population de 3,7 millions d'habitants, roumanophones aux trois quarts. Parmi ces habitants, moins de 145.000 éviteront le totalitarisme soviétique: la minorité allemande rapatriée en Allemagne conformément au Pacte Hitler-Staline, et la minorité vaudoise et valaisanne rapatriée en Suisse grâce à la Croix-Rouge. Leurs villages sont aujourd'hui ukrainiens. Tous les autres habitants connaîtront la chasse aux instituteurs, aux religieux, aux fonctionnaires, policiers, juristes, professions libérales, propriétaires, réfugiés ayant fui l'URSS et recueillis par le Comité Nansen, russes bancs et autres «nuisibles», embarqués par le N.K.V.D. pour le Goulag. Charles II renversé et remplacé par le «Pétain roumain» Antonescu, la Roumanie, en juin 1941, récupère pour encore quatre ans la Moldavie «Bessarabie», mais c'est désormais une autre Roumanie, devenue fasciste, qui déporte Juifs et Tziganes en Podolie ukrainienne, où près de 100.000 d'entre eux mourront de froid, de faim et de typhus (sources: Moses Rosen et Parti Rrôma). La paix d'avant 1939 n'est plus qu'un lointain souvenir.

Dès les premières heures, l'occupation soviétique se manifeste par une terreur sans précédent. La première vague de déportations, de juin 1940 à juin 1941, emporte 36.000 personnes (une moyenne de 3000 par mois). La

deuxième vague, de septembre 1944 à la fin de 1948, voit 170.000 personnes monter dans les sinistres «8-40» (wagons prévus pour 8 chevaux ou 40 personnes, où l'on entassait de 70 à 90 détenus). La troisième vague débute le 6 juillet 1949 et emporte encore 11.342 familles soit environ 60.000 personnes, en majorité des croyants de différentes confessions et quelques intellectuels encore non-déportés. Parmi ces 266.000 déportés du régime soviétique (8 % de la population des territoires roumains devenus soviétiques), une partie prit le chemin du Goulag: les rapports du Ministre de l'Intérieur Krouglov à Staline, retrouvés par l'historien moscovite N. Bougaï dans les archives du M.V.D., du K.G.B. et du G.R.U., font état de 150.000 internés entre 1940 et 1950, dont 45.000 étaient encore en vie en 1955. Mais outre la déportation, la famine due aux réquisitions et à la collectivisation des années 1946–47 fit environ 50.000 victimes.

En 1940 Staline en personne trace les limites actuelles de la République de Moldavie, en attribuant à l'Ukraine la Bucovine du nord, un bout de la Moldavie occidentale roumaine (canton de Herta) et le sud de l'ancienne Bessarabie (rivages danubiens et maritimes que les Turcs appelaient Bucak). La République de Moldavie englobe ce qui reste de la Moldavie orientale (russe de 1812 à 1917, roumaine en 1918–1940 et en 1941–1944 sous le nom de «Bessarabie») et «Transnistrie», la moitié de la «République autonome moldave» formée en Ukraine de 1924 à 1940 par les Soviétiques, à titre de «prototype de la Moldavie socialiste», et dont l'autre moitié retourne en 1940 à l'[1]Ukraine). Au total, le communisme soviétique a tué 150.000 personnes dans toutes les catégories de la population, dont deux tiers par internement au Goulag et un tiers par famine; par ailleurs, il a déporté hors du pays 116.000 personnes, en majorité roumanophones, dont moins de 5% ont pu revenir, et les a remplacés par des colons venus de Russie et d'Ukraine. Un bilan de Staline totalement ignoré par l'historiographie occidentale. Et en 2004, Poutine mène des tractations avec la municipalité de Volgograd pour redonner à cette ville (la Tsaristyne russe) le nom de Stalingrad. Aux historiens indignés, il rétorque qu'en France, toutes les grandes villes, à commencer par Paris, ont des boulevards et des arrêts de bus ou métro nommés «Stalingrad».

Quand en 1990, la Moldavie essaie de se libérer du joug soviétique, des agents du K.G.B., véritables V.R.P. du séparatisme, parcourent le pays pour effrayer les gens, à commencer par les colons russophones et les minorités, qu'une éventuelle réunification avec la Roumanie signifierait pour eux la perte de tous leurs avantages et certainement une expulsion vers la Russie. Propagande malencontreusement étayée par les déclarations intempestives, irréalistes et excessives des nationalistes roumanophones. La majorité des minoritaires et des colons, mais aussi quelques autochtones ayant effectué leurs carrières sous les auspices du communisme, forment alors le parti «Soyouz- Inter front» qui refuse l'indépendance. Lorsque celle-ci est tout de même proclamée par la majorité autochtone roumanophone (août 1991) «Soyouz-Interfront» se mue en «Républiques soviétiques» du Dniestr et de Gagaouzie, proclamées dans les zones où les non-roumanophones sont localement majoritaires Transnistrie et extrême sud de la Moldavie). Zones qui, en bonne logique soviétique, sont aussi celles où se concentraient plus de 60% des ressources de la République (industrielles en Transnistrie, du tabac en Gagaouzie). Lorsqu' Igor Smirnov, citoyen russe natif de Magadane, président autoproclamé de la «République du Dniestr», appela les minorités aux armes, les autorités moldaves le mirent en état d'arrestation. Dès le lendemain, la Moldavie

reçut la visite du Président de la Commission interethniques du Soviet Suprême de Russie, Medvedev. Celui-ci obtient la libération deSmirnov, ainsi que le retrait de la police moldave des zones qu'il voulait contrôler, en échange d'un accord aux termes duquel Smirnov s'engageait à ne pas faire sécession et à respecter les lois votées par le Parlement. Ce fut la première tentative de la Moldavie de résoudre pacifiquement ce conflit: quels furent les résultats? À peine libéré, Smirnov organisa à Tiraspol une conférence de presse où il déclara: «j'ai trompé les Moldaves, car j'ai signé et juré que je respecterai les lois de la République, mais je n'ai pas précisé laquelle, or moi je ne suis pas citoyen de la Moldavie, ce n'est pas ma République!». Et il réitéra ses appels aux armes. Or des armes, la Transnistrie en comptait beaucoup: d'abord une partie des industries de cette région sont des usines d'armement; ensuite, la 14ème armée russe commandée par Alexandre Lebed et stationnée ici, disposait de stocks importants. Le 19 mai 1992, à 19 heures, la garnison de Tiraspol prit le chemin de Dubasari avec 100 hommes de Smirnov et 96 hommes de cette 14ème armée: 47 soldats russes, 5 sous-offs et 44 officiers commandés par la colonel Vinik. Leur armement tout entier appartenait à la 14ème armée russe : 10 chars T64B, 11 blindés légers, 6 canons de 12mm, 3 bazookas, 6 mortiers, 63 pistolets automatiques AKS, 21 jeeps blindées et 2 autres voitures, et encore 22 chars le lendemain! À part cela la Fédération de Russie n'intervenait en rien dans les affaires intérieurs moldaves destinée à assurer de facto l'existence de la formation politique séparatiste de Smirnov, afin de garder le contrôle des industries de la Moldavie, de son approvisionnement en énergie et en fin de compte de sa souveraineté, cette colonne en armes tire sur un autocar comme à la foire, tuant plusieurs de ses passagers (dont des femmes), canonne les villages de Cocieri, Cosnita et Golercani, détruisant plusieurs maisons de paysans, coule quelques canots dans le Dniestr et s'empare en quelques jours de toute la rive gauche du fleuve et de la ville de Tighina (rebaptisée Bender) sur la rive droite. Au bout de cette glorieuse équipée, Smirnov contrôle toutes les usines et la centrale électrique de Dubasari, ainsi que tous les ponts. Dans les mois qui suivent, les autorités moldaves tentent à plusieurs reprises de reprendre le contrôle de Tighina, des ponts et de la centrale: elles y renoncent après plusieurs offensives, toutes repoussées par la supériorité en armement d'Alexandre Lebed au prix de plus de 200 morts. Il faut ici préciser que ce conflit présenté comme une guerre nationaliste entre roumanophones et russophones, s'il eut effectivement un prétexte ethnique, a en réalité d'autres enjeux. Parmi les hommes de Smirnov il y a un quart de roumanophones, et parmi les forces armées du gouvernement moldave, il y a la même proportion de minoritaires que dans la population civile: un tiers. C'est aussi le cas parmi les victimes. Les véritables enjeux de ce conflit ne sont pas ethniques. Lebed, commandant en chef russe, soutien inconditionnel de l'une des deux parties (Smirnov) se posa pourtant en «médiateur» à l'issue des affrontements armés, et proposa à la Moldavie un statuquo revenant de facto à l'amputer de 20% de son territoire au profit de la Russie. Mais officiellement, celle-ci n'intervint en aucune façon, sinon, elle aussi, en tant que «médiatrice». La Moldavie n'ayant ni pétrole, ni gaz naturel, la communauté internationale se voile pudiquement les yeux devant cette violation flagrante du droit international. Car les dirigeants de l'O.T.A.N. s'en tiennent aux décisions de la conférence de Malte (1988), où Reagan et Gorbatchev ont convenu de déplacer le «rideau de fer» de 1000 km vers l'est, mais non de l'abolir: les huit pays commu-

nistes non-soviétiques et les trois républiques baltes pouvaient entrer dans la sphère occidentale, mais les 12 républiques fédérées ex-soviétiques (dont la Moldavie) formant actuellement la C.E.I., devaient rester dans le giron de Moscou. Et quant aux républiques autonomes de la Russie elle-même (dont la Tchétchénie), elles étaient exclues de toute forme d'indépendance, même de façade. Et ce, peu importe à quel prix: milleBeslan n'y changeront rien. Ce prix est jugé, par les stratèges internationaux, de toute façon moins élevé que les conséquences d'un affaiblissement de la Russie. Ainsi sacrifiée une fois de plus sur l'autel du confort des puissants et des nantis, la République de Moldavie essaie depuis des ânes de résoudre son problème par des voies paisibles. En vain, car Tiraspol et ses complices ne se conçoivent pas comme un parti, une formation politique d'un État de Droit, mais comme un «état partenaire de négociations trilatérales» avec la fédération de Russie et la République de Moldavie, destiné à former une«fédération avec la Moldavie et la Gagaouzie» sur le modèle de la Fédération russe ou de la Fédération de Bosnie-Herzégovine. Plus de 100 accords ont été signés entre les gouvernements successifs de la Moldavie et Transnistrie, avec comme seul résultat le maintien du statu-quo: la Moldavie est privée de l'énergie de ses propres centrales électriques; la navigation sur le Dniestr, la traversée du fleuve par rail et route sont impossibles; dans la zone contrôlée par Tiraspol les écoles en langue roumaine sont fermées, la presse muselée, des journalistes emprisonnés, toute forme d'opposition se solde par l'expropriation, puis l'expulsion ou l'assassinat du «coupable sans compter la destruction du site archéologique moldave et médiéval de la citadelle de Tighina, transformée en caserne et dépôt de munitions.De tels scénarios ne sont pas propres à la seule Moldavie. Pour maintenir son emprise dans l'aire de l'ex-empire soviétique, la Russie a encouragé les séparatistes de toutes les anciennes républiques soviétiques. Mais les succès furent inégaux:- dans les trois pays baltes, le degré élevé d'éducation des populations et le soutien de la communauté internationale aux autochtones (conférence de Malte oblige), ont forcé les minoritaires (un tiers des populations, comme en Moldavie) et leurs leaders à jouer la carte de l'intégration, selon le «Droit du Sol»;- en Moldavie, la majorité autochtone n'a jamais pu prendre le pouvoir économique, et a fini par perdre à nouveau le pouvoir politique; la démocratie et le droit ne parviennent pas à s'imposer; conformément au «Droit du Sang» seules les slavophones et les Gagaouzes ont le droit d'affirmer librement leurs identités culturelles, historiques et linguistiques, mais en dehors de l'identité Moldave, réservée aux seuls autochtones pour leur interdire de s'affirmer comme roumanophones (d'où des tensions interminables et une instabilité politique permanente); par suite de cela le pays est divisé en territoires antagonistes aux législationsdifférentes; la situation sociale et économique est désastreuse; l'état de guerre est permanent, deux des trois Républiques ont perdu chacune un tiers de leur territoire, et la troisième, l'Arménie, enclavée entre des états hostiles, ne survit que par l'aide russe; Abhkases et Ossètes de Géorgie, minoritaires, ont expulsé la majorité géorgienne de leurs territoires, placés de fait sous l'autorité de la Russie et de la Turquie. C'est la Russie et ses partenaires de Malte 1988 qui sont responsables de ces tragédies, tout autant que les assassins de Beslan et leurs inspirateurs. Oui, ils seraient souhaitables que tous les conflits soient résolus par la voie des négociations à condition que le partenaire russe respecte ses engagements retire effectivement ses armées comme il s'y est engagé à Istanbul respecte les principes d'État de Droit et de Droit

du Sol, sur s'idée stalinienne des «républiques autonomes» destinées à diviser pour régner. À condition aussi que l'ensemble de la communauté internationale, Russie, Union Européenne et Etats-Unis en tête, renoncent à l'idée meurtrière des «sphères d'influence», vision archaïque, égoïste, animale du monde, et génératrice de désespoir, de guerres et d'un terrorisme toujours plus contagieux.

Combien d'innocents devront encore être déchiquetés pour que l'O.N.U. vote une résolution contre les «sphères d'influence» et pour le «Droit du Sol»?

Genocidul și deportările moldovenilor

Rezumat. Articolul pune în discuție indolența moldovenilor și situația de criză continuă de după obținerea independenței Republicii Moldova. Autorul rememorează etapele istorice ale instaurării ocupației sovietice și jerfele teroriii comuniste ale celor trei valuri de deportări și colectivizării. Este luat în vizor conflictul transnistrean care a fost prezentat fals ca o luptă naționalistă între românofobi și rusofobi. Pretextul etnic este neveridic, motivele au fost cu totul altele.

Cuvinte-cheie: ocupație sovietică, valuri de deportări, jertfele terorii comunsite, conflict transnistean, pretext etnic, sfere de influență.

Moldovan genocide and deportations

Abstract. The article calls into question the indolence of the Moldovans and continuous crisis after independence the Republic of Moldova The author recalls the historical stages of the establishment of the Soviet occupation and the victims of communist terror, of the three waves of deportation and collectivization. It is taken in the viewfinder The Transnistrian conflictthat was presented falsely as a nationalist struggle between Romanophobes and Russophobes, ethnic neveridical pretext, the reasons were completely different.

Keywords: Soviet occupation, waves of deportation, victims of communist terror, Transnistrian conflict, ethnic pretext, spheres of influence.

CZU 821.135.1-1.09
DOI 10.5281/zenodo.3367005

Aliona GRATI

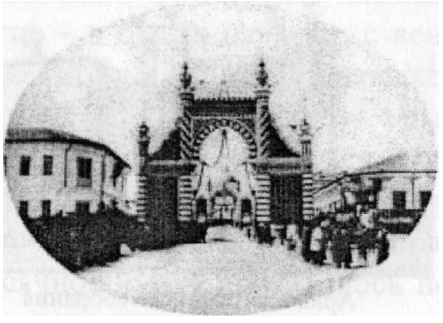
Doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar. Domenii de preocupare: critică, istorie și teorie literară, studii culturale. Cărți publicate: *Magda Isanos. Eseu despre structura imaginarului,* Chișinău: Prut, 2004; *Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc,* Chișinău: Gunivas, 2009; *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*, Chișinău: ARC, 2018 etc.

MITOPOETICA ORAȘULUI CHIȘINĂU (DOSARUL VIZITATORILOR DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA) (II)

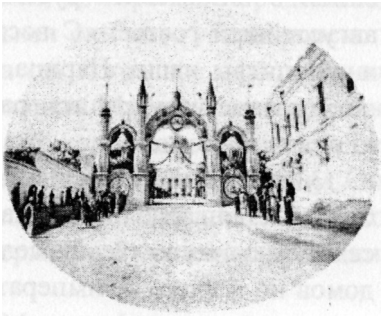
Orașul a intrat în secolul al XX-lea cu câteva generații de intelectuali moldoveni instruiți în liceele, academiile militare și universitățile de la Petersburg, Moscova și Kiev, ale căror activitate au dat o culoare aparte imaginii sale din această perioadă. Adaptați la noua conjunctură, cu nume rusificate pentru a se deosebi de țăranul „cap de bou", noii nobili se integrau perfect în arhitectonica modernă a cartierelor din centru, croite după tipicul orașelor rusești, pe străzile și în casele cărora se comunica doar în limba rusă. Tabloul acesta senin, decupat parcă dintr-o localitate din sudul Rusiei (Odessa, de exemplu), părea inamovibil, nimic nu prevestea o schimbare de paletă. Însă potențialul de neliniște și de idei revoluționare, pe care actorii acestui teatru de provincie cuminte l-au acumulat în studența lor rusească și-a avut efectul, a excedat în simpatiile lor pentru una din cele câteva tendințe politice care își disputau întâietatea la acel moment. Mai întâi, cu toată educația lor panslavistă, după cum arată Dumitru Moruzi, niciunul din cei care formau inteligența basarabeană nu rămânea indiferent la auzul vreunei doine îndrăgite în copilărie pe moșiile părinților. În aceste clipe, ființa lor națională își revendica supremația, instinctul apartenenței la cutumele și credințele, obiceiurile și ritmurile vieții țărănești, predispunându-i la reformulări identitare.

„Slavă înnoitorului Rusiei! Transformatorului orașelor slavă!"

Se pare că spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celuilalt, interesul călătorilor ruși pentru Chișinău a mai scăzut. Se consolidase deja ideea că era un teritoriul din partea de sud a Rusiei pe deplin integrat în geografia imperiului, numeroasele studii și rapoarte de referință despre el zăceau prăfuite în arhivele de stat, iar locurile nu mai atrăgeau în aventura cunoașterii prin farmec și pitoresc necunoscut. Chestiunea Basarabiei a revenit în actualitatea rușilor cu ocazia marcării celor o sută de ani de la încorporarea acesteia în vastul ansamblu țarist. Fiind rezultatul unei misiuni, lucrarea lui Nicolae Lașkov, *Бессарабия к столетию присоединения к Росии 1812–1912* (*Basarabia la 100 de ani de alipire de Rusia 1812-1912*), cu toate strategiile retorice de care dispunea, nu putea fi decât un raport rece din punct de vedere literar. O imagine retrospectivă a Chișinăului, cu toate că era scrisă de un istoric, nu putea fi decât una subiectivă, ideologizată, cu accente de propagandă.



Arca evreiască [3, p. 93]



Arca aristocraților [3, p. 93]

năului se desprinde totuși din acest demers propagandistic menit a simboliza măreția imperială și misiunea creștină a Rusiei. Laşkov a înfățișat o urbe rusească în care se desfășurau în bună regulă toate ritualurile statului monarhic țarist, cu vizitele de rigoare ale membrilor familiei imperiale. Cu aceste ocazii excepționale și în semn de loialitate, Chișinăul își îmbrăca straie de sărbătoare, străzile îi erau iluminate din belșug.

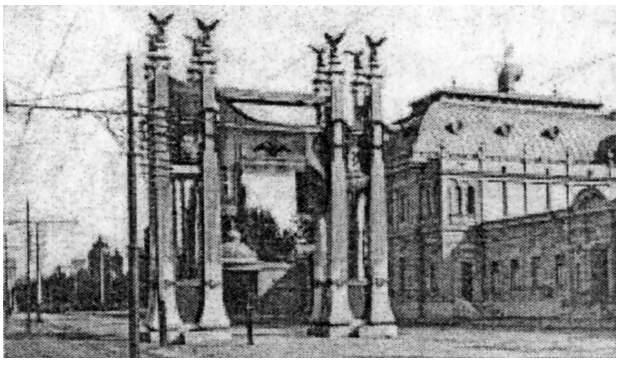
Monarhii Rusiei au vizitat orașul de câteva ori de-a lungul secolului, N. Laşkov a descris cel puțin trei vizite ale purtătorilor de coroană, iar felul în care intelectualul rus a făcut-o îi trădează intenția de a evidenția impactul benefic pe care l-a produs Rusia țaristă asupra regiunii. După mai mulți ani de la celebra vizită a țarului Alexandru I din 28 aprilie 1818, când a avut loc renumitul bal în casa lui Teodor Krupenski, la 13 iunie 1867, la Chișinău ajunge împărăteasa Rusiei Maria Alexandrovna în vârstă de 43 de ani, soția împăratului Alexandru al II-lea și mama împăratului Alexandru al III-lea, însoțită de fii săi, marii cneji Serghei și Pavel. Sosirea ei avea o mare încărcătură religioasă, căci trebuia să sensibilizeze poporul cuvios care împărtășea creștinismul ortodox și ideea de țar ca element indispensabil al acestuia. Orășenii s-au pregătit minuțios pentru a marca un eveniment extraordinar. Cortegiul împărătesc a intrat în oraș dinspre Ungheni prin trei porți triumfale (arce), ridicate în mare grabă cu ocazia acestei vizite. Prima poartă triumfală a fost finanțată de aristocrația locală și se afla la intrarea prin avanpostul Orheiului pe podul de piatră de peste râul Bâc. Construcția era decorată cu basoreliefuri cu inscripția „Binecuvântată fie intrarea Ta!" și steaguri ale Rusiei imperiale. A doua avea patru coloane cu cupole aurii decorate în stil mauritan, fiind instalată pe strada Pavlov de către comunitatea evreiască. A treilea portic, zugrăvit în stilul bizantin și rus, cel mai somptuos, avea partea de sus în formă de cupolă, pe turle erau fixați vulturi auriți, iar de arce atârnau șapte steme ale regiunii, legate între ele cu funde naționale ruseşti, și câteva medalioane reprezentând variate meserii. În centrul acestei edificiu simbolic era plasat portretul împărătesei, împodobit cu trandafiri și fiind însoțit de inscripțiile în limba rusă „Te vedem cu admirație întâia dată" și „Rugăciunile noastre, Împărătească, să te însoțească" [1, p. 56-57]. De la o poartă la alta, familia țaristă era salutată de grupuri de fete de la pension, îmbrăcate în rochii albe, având coronițe din flori pe cap și buchete în mâini.

Catedrala din inima Chișinăului a devenit, de-a lungul secolului, centrul simbolic și topografic al capitalei, loc obligatoriu de vizită al înalților oaspeți. În ordinea pe care civilizația religioasă a Rusiei o încetățenise, itinerarul împărătesei includea onorarea acestui lăcaș. Protocolul presupunea de asemenea întâmpinarea ei de către arhiepiscopul Antonie, ceea ce a și avut loc cu mult patos pe scările Catedralei, în fața mulțimii adunate în număr mare la biserică. După ceremonia religioasă, Maria Alexandrovna s-a îndreptat spre casa șefului de regiune, în drumul ei peste tot a fost salutată de orășeni. În aceeași

zi ea a părăsit orașul în direcția Bender, ca mai apoi să plece spre Crimeea pentru tratament. La întoarcere, pe 2 octombrie, împărăteasa a mai trecut odată prin Chișinău, înviorându-l din nou. Cu această ocazie, au mai fost construite încă două Arcuri de triumf după proiectele lui Alexandru Bernardazzi, iar străzile au fost iarăși luminate toată noaptea. În drum spre casa guvernatorului, trăsura elegantă a familiei a fost însoțită de câțiva călăreți cu făclii. Noaptea târziu, împărăteasa a ieșit la balcon, pentru a saluta mulțimea de oameni însuflețiți de entuziasm. Și la plecarea ei spre Petersburg, orășenii au petrecut-o cu mare alai.

Potrivit aceluiași Laşkov, țarul Alexandu al II-lea a ajuns la Chișinău, de câțiva ani oraș gubernial, cu trenul (în august 1871 a fost deschisă linia de cale ferată Chișinău-Tiraspol, în 1973, linia a fost așezată până la Cornești, iar peste doi ani până la Ungheni), pe data de 11 aprilie 1877, ca să dea start războiului Rusiei cu Turcia (1877-1878). A stat aici opt zile, fiind găzduit în Casa Varfolomeu. În toiul nopții, la gară a fost întâmpinat de o mulțime de oameni, adunată pentru a-i prezenta omagiile în timp ce, de la toate bisericile, s-au tras clopotele:

„Țarul a ieșit din vagon pe platformă pentru a rosti cu milostivenie câteva vorbe celor care au venit să-l întâmpine, apoi a revenit în vagon. În seara aceleiași zile, în așteptarea Țarului care avea să vină dinspre Ungheni, Chișinăul era bine iluminat, mai ales gara, clubul militar, casa gubernială, casa comandantului suprem, unde era pregătit apartamentul Țarului, străzile erau decorate cu steguleţe, iar pe clădirea dumei orășenești era afișat bustul Țarului, sub care era scris cu litere de aur pe o stofă roșie: «Slavă înnoitorului Rusiei! Transformatorului orașelor slavă!» Au sunat clopotele, dinspre gară convoiul a pornit călare, iar după el a apărut, într-o caleașcă deschisă, Țarul Imperator cu marele conte Nicolai Nicolaevici Senior. După ei au urmat moștenitorul Alexandru Alexandrovici cu marele cneaz Nicolai Nicolaevici Junior, apoi suita și convoiul. Poporul l-a întâlnit pe Țar cu entuziasm.” (t.n.) [1, p. 53]



Arca Adunării Nobiliare [3, p. 93]

În drum spre reședința guvernatorului Basarabiei, alaiul imperial a mers pe artera principală a orașului, intens luminată. Cu ocazia acestei vizite, bulevardul Moscovei a fost ulterior rebotezat în Alexandrovskaia. A doua zi dimineață, pe 12 aprilie, țarul a pornit spre Catedrala din centru, pentru a participa la procesiunea religioasă, fiind aclamat de un grup de elevi de la școlile orășenești. În fața Catedralei a fost întâmpinat de episcopul Chișinăului și al Hotinului Pavel, care i s-a adresat cu următoarele cuvinte: „Evlavioase Doamne! Doar Tu, cu poporul Tău credincios, iubești popoarele creștine călcate de talpa islamului, nu doar cu cuvântul, dar și cu fapta!” A avut loc slujba bisericească, apoi suita a plecat la hipodromul din afara orașului, unde era așteptată de trupele militare. După rugăciunea solemnă, ținută în fața coloanelor de soldați, episcopul Pavel a dat citirii „Înaltului Manifest de Declarare a războiului împotriva Turcei” al lui Alexandru al II-lea. La citirea documentului s-a lăsat o liniște copleșitoare și emoționantă, apoi a răsunat imnul țarului. Potrivit lui Laşkov, emoția colectivă a atins cote maxime când Alexandru al II-lea a ordonat trupelor să se lase în genunchi, rugându-se cu lacrimi în ochi pentru victorie. Nimeni nu se aștepta că, pentru declararea războiului, împăratul va alege un oraș neînsemnat cum e Chișinăul, nu unul din centrul Rusiei.

În ziua sa de naștere, 17 aprilie, țarul se afla tot la Chișinău. În cinstea „Eliberatorului”

în Catedrală a fost citită o liturghie, la care țarul a asistat, apoi a avut loc o recepție plină de grandoare în Sala Adunării Nobiliare, organizată de aristocrația orașului. Pentru a înveșnici momentul, pe instituțiile pe care le-a vizitat fața monarhică (Gimnaziul Eparhial de Fete, Gimnaziul Regional de Băieți, Seminarul Teologic) s-au instalat plăci comemorative și, peste 9 ani, la intrarea în Grădina Publică, i-a fost înălțată (la 17 aprilie 1886, la 5 ani după asasinarea lui) o grandioasă statuie din bronz asistată de patru vulturi bicefali cu aripile desfăcute, care nu a supraviețuit evenimentelor din 1918. Foarte curând, orașul a fost supus unor noi planuri de reconstrucție, au fost ridicate mai multe biserici în stil rusesc, partea de sus a orașului s-a dezvoltat progresiv, cea de jos fiind lăsată uitării.

Imaginea pe care o lasă aceste prezentări mirifice ale lui Laşkov creează impresia că îndepărtata periferie sud-estică era bine conectată la tronul de la Petersburg și că se bucura, împreună cu întreg imperiul, de o viață patriarhală de sorginte rusească, ghidată de idealul statului unitar imperial, de încrederea în dinastia luminată și valorile spirituale creștine. Nu a fost căutși de puțin întâmplător faptul că țarul, potrivit martorilor, le-a spus elevilor din școlile vizitate că aceștia sunt viitorul Rusiei. Dar nu a fost să fie.

Alegerea Chișinăului ca o rampă de relansare în lume a politicii de afirmare a influenței Rusiei în regiune a conferit orașului un plus de imagine în contextul epocii. Ceremoniile de la Chișinău, legate de începutul războiului cu Imperiul Otoman din aprilie 1877, au fost interpretate inclusiv ca semnal al deschiderii către Europa a Noii Rusii. Prezența unui număr mare de trupe și vizita împăratului a atras atenția asupra localității, aici venind agenți ai serviciilor secrete din alte țări, zeci de corespondenți de război de la ziare importante din Anglia, Franța, Italia, Germania și România, astfel încât Chișinăul a devenit una din „capitalele mediatice ale Europei" [2]. În așteptarea marelui eveniment, declararea războiului, presa transmitea reportaje ample cu descrierea negocierilor diplomatice, a stării și moralului trupelor militare, cu avertizări privind pericolului ciumei, cu povești despre spioni și dezertori etc. Cea mai de rezonanță poveste a fost a lui Osman-pașa, comandant al Armatei Otomane, care după căderea Plevnei, a fost ținut sub arest câteva zile înainte să fie trimis la Petersburg în subsolul Casei Casso (Donici). Fiind rănit la picior, generalul s-a predat în mâinile rușilor, anticipând cu rău augur înfrângerea armatei otomane în acest război. Potrivit ziarului „Бессарабское слово" („Cuvânt basarabean") din mai 1927, generalul turc, adus pe targă, a fost întâmpinat în oraș de un grup de doamne ale locului cu flori și aplauze [3, p. 106-107].

După plecarea trupelor și a corespondenților, Chișinăul, depopulat astfel, a redevenit un oraș tihnit de provincie rusească, unde mai mulți ani la rând nu s-au mai întâmplat evenimente de rezonanță. Ar mai fi de menționat că secvența temporală adaugă la dosarul imagologic al orașului o pagină contradictorie în plan național. În urma acestui război, România și-a cucerit independența. În pofida angajamentelor Rusiei de a nu atinge integritatea teritorială a României, înscrise în convenția ruso-română de la 17 aprilie 1977, aceasta a rupt de la ea trei județe din sudul Basarabiei: Cahul, Bolgrad și Ismail. Chișinăul a găzduit toporul care i-a tăiat apoi o rădăcină.

„Un amestec sur, cu turnuri albe"

Când în primăvara anului 1905, după câteva zile de peregrinări în partea de nord a Basarabiei și o călătorie cu vaporul pe Nistru, Nicolae Iorga intra în Chișinău, îl găsea cu miezul străin și periferiile având moldoveni „frumoși, oacheși, cu privirile limpezi și bune". Ilustrul istoric își făcea intrarea dinspre Budești, mergând apoi

prin aproape tot orașul în trăsura unui „isvocic". Acela, ținându-și în frâu calul gras, bine îngrijit, avea pălărie înaltă și manta cenușie cu două rânduri de nasturi argintii la spate și cingătoare de piele cu alămuri. A dat peste un oraș mare dar inegal, mai exact de patru orașe cu fețe diferite. Primul își ascundea străzile neiluminate, căsuțele urâte, caldarâmurile prost pavate. Zona din jurul bulevardului Alexandrovskaia, de o lățime neobișnuită, despărțită în două de o alee, avea iluminație cu curent electric, palate albe mari, magazine cu vitrine scânteietoare, o grădină imensă, biserici spațioase, hoteluri elegante și accesibile financiar. Dintr-un capăt al bulevardului se vedeau bine copacii aliniați, iar parcurile erau bine îngrijite. „Aici e centrul, un centru frumos!" O a treia față o dădea târgul cu prăvăliile evreilor, de la cele pipernicite la cele de lux, situate în partea de jos, despărțită de partea de sus de artera principală. Pe aceasta din urmă viața se arăta cea mai agitată, creând impresia de oraș dominat de negustori. Partea de mai sus de Alexandrovskaia alcătuia un al patrulea oraș, funcționăresc și militar, „cel mai frumos din toate". Stilul auster, curățenia străzilor și interioarelor nu erau lipsite de farmec, hotelul în care Iorga a stat un timp l-a impresionat în defavoarea celor de la Iași. În cele din urmă, răsfățatul Bucureștiului și Iașului s-a simțit tentat de arhitectura Chișinăului și de poveștile care o însoțeau.

„Unele case sunt mici, acoperite cu olane roșii, umflate, după moda anilor 1830-40, când au fost zidite, pe vremea când poetul Pușkin, care și-a aflat sfârșitul într-un duel aice (eroare n.n.), făcea farmecul caselor primitoare din Chișinău și Costache Negruzzi al nostru se întâlnea poate cu dânsul. Felul de clădire nu seamănă cu acela obișnuit la noi. (…) Aproape nu mai întâlnești locuințe care să-ți amintească vechiul tip de casă boierească, ce a trebuit să existe totuși, până pe la jumătatea veacului trecut și aici ca în toată această țară."[4, p. 68]

Orășenii au o viață socială destul de intensă, ziua și în timpul nopții se plimbă pe străzi în echipaje de o înaltă și scumpă eleganță, etalându-și un fel aparte „măreț" de a fi. Femeile, toate pudrate, foșnesc în rochii de mătase cu dantele rafinate, târâte de ele cu dezinvoltură prin praful străzilor. Cu toții vorbesc bine rusește, ba chiar și franțuzește. Par însă diferiți, străini. La aproape o sută de ani de la înstrăinare, capitala guberniei nu i se poate arăta decât străină unui intelectual versat în tot ceea ce definește românismul. Metafora orașului „făcut, iar nu născut" este expresia plastică a lui Nicolae Iorga pentru reprezentarea disconfortului geometriei rigide, militarizate a bulevardelor chișinăuiene. Localitatea i se pare o copie artificială a unui oraș rusesc, construită printr-o prismă deformată a percepției spațiului ca fiind suficient pentru pătratele mari ale cartierelor și liniile drepte ale străzilor. Îndrăzneala cu care se extinde ansamblul arhitectonic sfidează specificul reliefului cu coline de aici. „Stilul muscălesc" caracterizează clădirile publice și mai ales bisericile, concepute fără nicio „potrivire cu obiceiurile sau gusturile noastre. Totul e ca la Petersburg sau Moscova", afișând „o strălucire, o bogăție sălbatecă". Imaginea românului și a României, dar și a originilor proprii, pe care o au boierii basarabeni școliți în gimnazii și universități rusești, unde au fost atrași de importante perspective de a avansa pe scară socială și în carieră, este ineluctabil denaturată, căci ei „în școală au învățat că sunt slavi, că limba «moldovenească» e o limbă slavă, că Moldova a fost o umilă provincie turcească, foarte barbară, că România de astăzi e o nimica toată și că în ea nici nu se vorbește «moldovenește», ci o limbă amestecată cu franțuzisme, pe care basarabeanul n-o poate înțelege." [4, p. 71] Se pare că basarabenii se simt atrași de „măreția Rusiei" și de posibilitățile pe care le pot avea în această țară extinsă. Nici măcar faptul că idealurile acesteia îi trimite spre moarte nu-i sperie, tinerii se lasă recrutați fără a produce vreun murmur de nemulțumire.

Chișinău, monumentul lui Alexandru al II-lea, țarul Rusiei, ridicat în 1886

Chișinău, monumentul lui Alexandru I, țarul Rusiei, ridicat în 1914

„Chișinăul, un mare centru militar"

Dominanta imagologică a lui Nicolae Iorga alcătuiește un Chișinău militarizat peste măsură, cu cazărmi multe și soldați pe toate străzile. Faptul îl făcea să pară un loc ostil și opresiv, orașul însuși arătând ca o cazarmă. A câta oară, localitatea este implicată în cele mai sumbre momente din istoria ultimului secol al imperiului țarist, intrat în acel moment în război cu japonezii. Basarabenilor li se cere iar să furnizeze carne de tun. Un balaur străin din alt capăt de lume le va secera feciorii, ajungând din capriciul istoriei „muscali". Sunetul lugubru în noapte al „cântecelor sălbatice" de război îl trezesc pe vizitator din somn, îl neliniștesc, prevestindu-i suferință multă și vărsări de sânge. Reprezentarea șirurilor de soldați intrând în trenuri sub muzică triumfalistă de marș și ale femeilor disperate, pe ale căror umere rămân poverile gospodăriilor, oscilează la granița între tablou realist și viziune apocaliptică:

„(Soldații) merg în front desfășurat larg, cântând; puștile mari fac cu adevărat un «gard înalt de sulițe». Toată zarea e prinsă de mulțimea mișcătoare, străbătută de fiorul baionetelor. Și această oaste, acești «muscali», cum li se zice, și de ruși, prin înaintarea lor puternică și greoaie, apasă sufletul în același fel ca și marile clădiri de piatră pecetluite cu vulturul rășchirat și, ca și dânsele, se amestecă o întipărire de sălbăticie ciudată, venită din locuri foarte depărtate. Barbari năvălitori, mulți, foarte mulți, având încă mai mulți, mii de mii, miriade în urmă, parcă trec printre ziduri ciclopice și monumente de faraoni, făcute cu munca robilor și legate cu sângele lor. Cazărmi în toate părțile, muzici care încearcă imnuri războinice, ofițeri în grupe strălucitoare, sau singuratici, pe jos, în trăsuri, pe velocipede. Această Basarabie rău câștigată e o țară bine păzită." [4, p. 73]

Bine păziți la ei acasă în eventualitatea unor redescoperiri de sine, basarabenii erau implicați în războaie și răfuieli străine, rămânând inexpresivi, diluați în politica altora. Imperiul Romanovilor își avea zilele numărate, gubernia însă păstra din inerție subordonare țarului, astfel că la 1912 (16 mai) ceremoniile dedicate centenarului „eliberării Basarabiei" s-au desfășurat cu mult fast, în prezența Țarului Nicolae al II-lea, venit aici și cu ocazia punerii pietrei de temelie a monumentului lui Alexandru I. Peste doi ani (3 iunie 1914), împăratul va ajunge ultima dată la Chișinău, pentru a asista la inaugurarea acestui monument cu încărcătură propagandistică, legată de anul 1812. Se zice că la descoperirea monumentului s-a întâmplat un incident de rău augur pentru acest simbol imperial, al cărui semnificație s-a și adeverit după câțiva ani.

„Orașul pogromului"

Oricâtă importanță militară și administrativă prezenta capitala guberniei pentru Rusia țaristă la începutul secolului al XX-lea, aceasta nu părea să intereseze lumea mare. Un eveniment cumplit a reușit însă să facă Chișinăul cunoscut

în plan mondial. În aprilie 1903 a avut loc prima violență în masă din istoria orașului – pogromul antievreiesc, iar știrea a făcut înconjurul lumii. Faima de oraș odios și reacționar cu atitudini antisemite, populat cu indivizi barbari, necioplți și agresivi era inevitabilă. Chișinăul și-a procurat iute o etichetă de circulație mondială defavorabilă, foarte rezistentă în timp și în spațiu, devenind de referință ori de câte ori autorul vreunui articol dintr-un ziar occidental vroia să se facă mai explicit în privința plasării geografice a urbei în cauză. Presa internațională, în special americană și engleză, a vehiculat încă mult timp după masacrul din cartierul evreiesc sintagma „pogromul chișinăuian", înrădăcinând în mentalitatea occidentalilor imaginea populației aborigene cu predispoziții antisemite pronunțate. De exemplu, prezentând cronica evenimentelor care aveau loc la 1918 la Chișinău, o publicație din Boston a găsit de cuviință să-și înceapă reportajul cu mențiunea:

„Capitala Basarabiei a fost scena unor masacre evreiești cu 15 ani în urmă (…) În afară de amestecul pestriț al populației sale, constituită din români, ruși, evrei, bulgari, germani, tătari și țigani, orașul prezintă puțin interes." [5, p. 91]

În 1904, din Odessa la Chișinău a ajuns poetul evreu Haim Bialik, care și-a propus să cerceteze cauzele pogromului. Impresionat profund de ceea ce i s-a arătat privirii și i s-a povestit în cartierul evreiesc, a scris câteva poeme copleșitoare, care au sporit empatia occidentalilor față de victimele tristului eveniment. Poemul *Despre măcel*, apărut în 1904, răspândit cu viteză, proiectează tablouri zguduitoare, făcându-l pe poet unul din cei mai cunoscuți în secolului al XX-lea. Poemul este structurat pe contrastul dintre imaginile ororii din cartierul unde a avut loc masacrul și ale indiferenței cvasitotale din restul orașului grăbit a uita. Bialik nu menajează cititorul plăpând și utilizează tușe groase atunci când descrie grozăvia. Acesta este invitat să privească fără intermedieri „creierii uscați și cheagurile negre de sânge ale celor asasinați" de pe pietre, pereți și copaci, pe „bătrânul jidan și câinele lui", ambii omorâți de același topor, din ale căror viscere mănâncă porcii, pe mama măcelărită în timp ce își hrănea la piept nou-născutul, zdrobit apoi cu pietre, pe femeile violate în fața bărbaților lor, trupurile suspendate de funii. Sentimentele de dezgust și de groază ar trebui să-l facă pe cititorul invocat să se cutremure, să-i suscite compătimirea și conștiința clară a crimei. Tabloul înfloritor al naturii nu mai poate induce în eroare pe cel care a văzut cu ochii săi sluțenia faptelor. Conaționalilor săi poetul le cere să aibă memoria vie și să-și păstreze demnitatea, chiar și atunci când sunt bântuiți de sentimentul nestăvilit al răzbunării. Poemul a fost scris la Odessa în 1904, pe când în oraș se aștepta un alt pogrom. Rebeliunea nu a avut loc, poate și datorită acestui „strigăt" liric, tradus imediat în alte limbi de circulație internațională.

Nicolae Iorga a ajuns la Chișinăul la câteva luni după cel de-al doilea pogrom din 1905, desfășurat în aceleași împrejurări ca și primul. Evocarea sa surprinde câteva scene ce vizează chestiunea evreilor. Mai întâi, istoricul menționează prezența însemnată a evreilor „foarte gătiți" pe străzile Chișinăului și faptul că aceștia dețineau aproape tot negoțul important al orașului. Cu toată frica de prigonirile încurajate de autoritățile țariste, aceștia nu ratau ocazia să se victimizeze, etalându-și situația inclusiv în vorbirea cu „accente cântătoare, jalnice". Constată gloria de proastă faimă a lui Pavel Crușevan răspândită dincolo de hotarele imperiului („E cunoscut și în… Anglia, cum de nu-l știi dumneata?"), și pe care orice om din Basarabia îl știa responsabil de vărsările de sânge de la Chișinău. Redactorul vestitei foi de limba rusă *Bessarabeț*, Crușevan „e moldovean, și el a scris un articol *Doina*, în care plânge asupra poporului nostru. Dar, altfel, e rus, gazetar rus. Menirea lui e să predice lupte

împotriva evreimii, aceasta însă în așa fel, încât să fie împăcat cu cenzura. «Dacă-l întrebi», mi se spune, «el răspunde că n-are nimic cu evreii, că el iubește pe evrei.» Și același adaugă: «E cam nebun; știi»" [4, p. 72].

Ironia sorții a fost că un popor care nu mai ținea cârma vaporului numit Istorie deja de un secol, un popor decimat în războaie străine, fixat în roluri secundare, neimplicat în viața urbei decât pentru a servi și a furniza produse agricole, să genereze o opinie publică internațională de xenofobi, de criminali omorând cu sânge rece copii și femei. În realitate lucrurile stăteau altfel și, chiar dacă ar fi să le acordăm credit de obiectivitate doar vizitatorilor străini ai orașului, vom constata că responsabilii de masacru se făceau elementele străine implantate în societatea locală. Răfuiala sângeroasă a fost generată cu susținerea efectivă a autorităților rusești și realizată de niște bande organizate de bătăuși, așa-numitele *Sotele Negre*, și nu de locuitorii pașnici. Se va vedea, de exemplu, că Serghei Dimitrievici Urusov, numit gubernatorul Basarabiei după primul pogrom antievreiesc, având drept sarcină restabilirea ordinii în oraș prin metode pașnice, fără represalii și fără instalarea unui regim militar, învinuia explicit autoritățile țariste de masacru și de crearea atmosferei tensionante, pline de ură reciprocă a unei părți a orășenilor față de alta. Cercetând cazul, gubernatorul inspectează cartierele evreiești, lăsând o descriere copleșitoare a mizeriei cumplite de acolo:

„Mai întâi de toate, am pornit spre partea Chișinăului care a suferit cel mai tare în urma pogromului. Urmele lui erau foarte evidente. Multe case au distruse ferestrele și ușile, ici-colo se văd acoperișuri stricate și coșuri de fum distruse. Dar principalele consecințe ale pogromului, cum am avut de constatat foarte repede, trebuiau căutate nu în stricăciuni, ci în bulversarea ordinii de muncă, în stagnarea industriei și negoțului, și mai ales în predispozițiile care au cultivat populației discordie și ură. Stării de pace se împotriveau atât sentimentul de durere, ofensă și, posibil, dorința de răzbunare a evreilor, cât și sentimentul de supărare al multor creștini, care poate fi exprimat cam așa «Acum din cauza acestor evrei suntem nevoiți să purtăm și responsabilitate morală pentru crimă». Majoritatea creștinilor locali nu au participat la pogrom, mulți se revoltau împotriva răufăcătorilor, dar de departe nimeni din ei nu putea afirma cu mâna pe inimă că niciodată nu au întreținut ura dintre cele două părți ale populației orașului."(tr.n.)[6]

Dincolo de constatările faptelor care au dus la baia de sânge, notele lui Urusov merită a fi citite pentru portretele etnice care dezvăluiau relațiile între diferitele componente etnice, lingvistice și religioase ale orașului. Iată, de exemplu, cum descrie gubernatorul scena sosirii sale în gara Chișinău:

„Cei prezenți, scoțându-și șăpcile, au început să strige tare «ura», cu deosebirea că cel mai tare se străduiau să strige evreii, care se făceau remarcați după temperamentul expansiv și curiozitatea lacomă cu care mă priveau, arătând la mine cu degetele și împărtășindu-și impresiile produse de prezența mea. (...) Într-o caleașcă descoperită, trasă de o pereche de cai albi, noi am mers cu Ustrugov mai întâi pe la periferiile orașului, apoi pe lunga stradă Alexandrovskaia, artera principală a Chișinăului, care despărțea carterele vechi negustorești din partea de jos de cele din partea nouă de sus. Pe trotuare stăteau în rânduri compacte bărbați, femei și copii. Ei se închinau, fluturau din batiste, unii din ei chiar se puneau în genunchi, fapt care pe mine, neobișnuit cu așa ceva, m-a impresionat în mod neplăcut. Evreii, pe semne, constituiau majoritatea." (tr.n.) [6]

Într-un alt paragraf relevant în privința specificului de caracter al diferitor etnii, al responsabilității față de situația creată este cea în care Urusov evocă orele sale de primire a cererilor și jalobelor din partea populației. Printre petiționarii maloruși, turci, greci, armeni, bulgari, nemți, suedezi, găgăuzi, cei mai defavorizați și mai umiliți păreau a fi moldovenii care „mă șocau la început... stăteau în genunchi, ținându-și sus cererile, și își murmurau dorințele, cu privirea în pământ"; în schimb, evreii și, mai ales, evreicele, „gesticulau și mă presau într-atâta că mă determinau să mă feresc de ele". Cu altă ocazie, rusul constată faptul că e „incredibil de ușor

să-l furi pe moldovean: el însuşi îţi vine în întâmpinare de parcă ar avea plăcere atunci când reuşeşte să ofere o sumă frumoasă de bani vreunui afacerist din acea care îl urmăresc la fiecare colţ pentru asta". Peste tot în Rusia, negustorimea era privită cu dispreţ, asemenea atitudine era pronunţată mai ales în rândul intelectualităţii, fapt ce otrăvea relaţiile între locuitorii mai ales ai oraşelor-centre comerciale. Pe de ală parte, ostilitatea faţă de evrei nu era condamnată în niciun fel de autorităţile locale, astfel încât vorbele răutăcioase puteau circula fără obstacole, contribuind la tensionarea situaţiei.

Însemnările funcţionarului rus privind obiceiurile şi trăsăturile membrilor din societatea înaltă a oraşului, cu pornirile nesăbuite şi extravagante ale inşilor din cercurile boeme, cu risipa lor nepotrivită cel mai adesea cu starea financiară pe care o deţineau, alcătuiesc un alt capitol imagologic al oraşului, cel al decadenţei stratului social de sus:

„Cel mai bine caracterul societăţii chişinăuiene este reflectat în viaţa primului club local – Adunarea nobiliară – care nu semăna deloc cu acele cluburi provinciale, cu care a avut de a face. Localul era mereu plin, clienţii permanenţi îşi ocupau locurile la masele de jucat deja pe la orele două, plecând acasă pe timp de iarnă nu mai devreme de ora 3-4 noaptea, iar vara stăteau şi până la orele 6-7 dimineaţă (...) La Chişinău se juca cu mare pasiune şi existau asemenea jocuri care mă determinau să mă folosesc cu precauţie de statului meu de membru de onoare. (...) Basarabeni sunt remarcabili, printre altele, prin faptul că lor le place să trăiască nu în funcţie de venituri, ci punând la bătaie întregul lor capital. Aşa sunt şi în jocurile de cărţi. A câştiga sau a pierde o avere timp de un sezon pentru ei nu înseamnă nimic."(tr.n.) [6]

Fragmentul în care Urusov îşi expune observaţiile pe marginea năravurilor societăţii moldoveneşti cu petrecăreţi, donjuani şi intrigi de tot felul nu trebuie neglijat de asemenea:

„Natura expansivă a basarabenilor-sudici se exprima, printre altele, în schimbarea deasă a relaţiilor dintre cunoscuţi şi prieteni. De multe ori îi puneam în situaţie jenantă pe unii oameni care se credea că sunt prieteni. Îi aşez alături la masă, dar ei, se constată, deja de o săptămână nu-şi mai vorbesc. Numai ajungi să reţii asta, că unele sau alte feţe s-au şi împăcat. Războaiele declarate şi împăcările se succedau atât de rapid, încât eu nu reuşeam să le urmăresc şi eram nevoit înainte de a trimite invitaţie oaspeţilor, atât bărbaţi, cât şi doamne, să iau informaţii referitoare la aşa-numitul barometru social. Supărările şi certurile, din fericire, erau de cele mai multe ori nesemnificative şi nu aveau consecinţe serioase de-a lungul anului. Dar a fost aşa o perioadă, în timpul caniculei de vară ajungând uneori şi la +46 la soare, când pretexte mici de tot luau forme diferite." (tr.n.) [6]

Notele lui Urusov conţin câteva descrieri ale oraşului, în mod special ale zonei din partea de jos din jurul râului Bâc, pe care îl surprinde într-un moment de secetă, cu apă puţină şi împuţită. Despre partea de sus vorbeşte de bine, neuitând să menţioneze faptul că aspectul modern şi îngrijit se datorează contribuţiei administraţiei ţariste. Trece în revistă şi mitul, uşor modificat, care i-ar fi impus acesteia să ia măsuri de urbanizare. Potrivit lui Urusov, 27 de ani în urmă, pe timpul domniei lui Alexandru al II-lea, generalul Kaulibars a fost invitat de către gubernator la prânz. A ajuns cu mare întârziere, întrucât trăsura i s-a împotmolit în glodul din chiar faţa casei gazdei, de unde a fost scoasă de doi boi.

„Chişinău, simbolul rusismului în Basarabia"

Revoluţia rusească din 1905 a impulsionat la Chişinău un uşor proces de democratizare, care a făcut loc răsăritului conştiinţei naţionale pe cerul ideologic al locului. Discuţiile din ce în ce mai îndrăzneţe referitoare la caracterul etnic şi la limba română au marcat viaţa culturală a oraşului. În scena politică a Chişinăului au intrat tinerii intelectuali Ion Pelivan, Pan Halippa, Ion Inculeţ Nicolae Popovshi, dar şi universitarul Constantin Stere. Pentru a susţine o mişcare naţională a moldovenilor, a apărut primul ziar de limbă română cu caracter chirilic „Basarabia". Ideile iredentiste, naţionaliste româneşti

au fost prezente aici mai mult sau mai puțin manifest de-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea și, mai cu seamă, după Unirea Principatelor Române. Totodată, unora nu le erau străine lozincile marxiste care bântuiau orașele Rusiei, pregătind venirea bolșevicilor. Restabilirea sângeroasă a ordinii imperiale în orașele și satele Rusiei, distrugerea redacției ziarului „Basarabia" sub privirea îngăduitoare a autorităților țariste și plecarea lui Pan Halippa și Ion Pelivan la Iași au potolit pentru un timp discursul național. Astfel încât românul Gheorghe Chibănescu a avut ocazia să înregistreze, la 1912, în însemnările sale aceeași imagine a orașului străin. „Totul ce se arată în Chișinău e străin și înstrăinat", elementul românesc „e în minoritate, umbrit sfios și ascuns" [7, p. 82].

După părerea profesorului, care vizitase timp de zece zile mai multe localități ale regiunii, Chișinăul era singura localitate din Basarabia care a cunoscut schimbarea după alipire, fiind indicatorul gradului mare de pătrundere aici a elementului rusesc. Urbea constituia centrul cu școlile, bisericile și presa lui din care rusificarea radia puternic până în cele mai îndepărtate sate. Orașul avea însă destule calități ca să-l impresioneze pe călător. În primul rând, pentru că era un oraș foarte mare „cu 150000 de locuitori", cu străzi, magazine și târgul curate. Cartierele noi cu bulevardele și străzile drepte, croite după tiparul de la Odessa, îi dădeau un aspect modern, prin care urbea basarabeană „bate Iașii, bate orice oraș din țară, se apropie de București, aduce cu Cernăuții în centru". Mai ales noaptea, cu zgomotele străzii și ale cafenelelor, urbanizarea și occidentalizarea erau mai mult decât evidente. În „cladbiștea" (cimitirul) Malina se putea discerne cel mai bine raportul etnic, crucile mai noi numărând multe nume rusești. Implantul străin se reflecta și în stilul bisericilor, panorama văzută de pe colina de la Râșcani se arăta revelatoare în acest sens.

„Biserica Râșcanovca e așezată pe o colină de unde ai o frumoasă vedere asupra orașului Chișinău, mai ales de partea veche a târgului. Bisericile noi rusești își înalță cu mândrie turlele lor sferice și boite verde, culoarea obișnuită a rușilor. Bisericile vechi moldovenești stau toate zidite în târgul vechi: Mazarachi pe piscul din fața înnegrită de vreme, Soborul și Sf. Ilie ceva mai în fund, zarea o închide Soborul nou și masivul clădirilor din acest loc înalt, căci zi cu zi, an cu an, târgul din pieți s-a mărit, s-a schimbat în bine și azi, dacă s-ar scula un răposat în domnul din 1810 și s-ar uita spre târg n-ar mai cunoaște cum a răsărit din pădurile Mălinei orașul mândru al Chișinăului, simbolul rusismului în Basarabia." [7, p. 88]

În biblioteca Catedralei, călătorul a găsit doar cărți noi, cele câteva titluri românești, în special de carte didactică, se datorau unui moment de îngăduință a lui Serafim Ciciagov, „mare dușman al moldovenilor" la început, care a permis, după mai multe ezitări, apariția acesteia. Însemnările evocă figura lui Paul Gore, un fruntaș al intelectualității moldovenești, „vice mareșalul nobilimii și sufletul partidei naționaliste" cu care profesorul a avut câteva întâlniri. În cele din urmă, Chibănescu ajunge la concluzia că, la Chișinău, elementul etnic își aștepta momentul de revanșă, căci exista „o pleiadă întreagă de gânditori, care se ridică din sânul neamului Basarabiei și care, cred, râvnesc și cer cultura moldovenească pentru a garanta țarismului mai buni și mai devotați cetățeni" [7, p. 95]. Cu toate acestea, „sufletul vieții Chișinăului gravitează la Odessa, la stolniță", întârziind în apărarea intereselor culturale eterogene. (va urma)

Referințe bibliografice:

1. Laşkov, N. *Basarabia la o sută de ani de la alipirea de Rusia 1812-1912. O perspectivă geografică și istorică asupra situației regiunii*. Chișinău, Tipografia Administrației Guberniei Basarabia, 1912 (Н. Лашков. *Бассарабия к столетию присоединения к России 1812-1912. Географический и историко-статистический обзор состояния края*. Кишинёв: Типография Бессарабского Губернского Правления, 1912).

2. Pâslariuc, Virgil. *Țarul Alexandru al II-lea declară război Imperiului Otoman la Chișinău.* https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/tarul-alexandru-al-ii-lea-declara-razboi-imperiului-otoman-la-chisinau

3. Tarnakin, Vladimir, Soloviova, Tatiana. *Povești basarabene. Investigații jurnalistice de isorie locală* (Тарнакин, Владимир, Соловьёва, Татьяна. *Бессарабские истории. Историко-краеведческие журналистские расследования*). Chișinău: Pontos, 2011.

4. Iorga, Nicolae. *Chișinăul*. În: Neamul românesc în Basarabia. Chișinău: Știința, 2015.

5. *Odessa falls to Bolsheviki.* În: Boston Dily Globe, 2 febr. 1918, p. 1; Cf. Constantin Ardeleanu, *Situația din Basarabia reflectată în presa din Statele Unite ale Americii (octombrie 1917 – aprilie 1918).* În: Destin Românesc, An. IV, nr.1 (59).

6. Urusov, S. D. *Notițele gubernatorului. Chișinău 1903-1904* (Урусов, С. Д. *Записки губернатора. Кишинёв 1903-1904*. Изд. В. М. Саблина, 1907); http://oldchisinau.com/lib/urusov/urusov-zapiski_gubernatora-2.html.

7. Chibănescu, Gheorghe. *Chișinăul.* În: Impresii și note din Basarabia. Chișinău: Civitas, 2001.

Mitopoetica orașului Chișinău (dosarul vizitatorilor din prima jumătate a secolului al XX-lea)

Rezumat. Publicațiile literare din Basarabia, dar și din Occident din prima jumătate a secolului trecut, mai ales începând cu momentul în care frontiera Europei se extinde până la Nistru, suscitând interesul vesticilor pentru un spațiu nou necunoscut, furnizează un volum mare de prezentări ale orașului Chișinău. Prin grila metodologiei pe care am optat (imagologie literară) vor trece doar expresiile literare ale acestui depozit. Vom decupa din spațiul tipografic disponibil doar contribuțiile străinilor orașului, adică ale scriitorilor care au fost în trecere sau au șezut aici o vreme și, la plecare, au luat cu ei povești despre frumusețea și mizeria lui. Mai ales că imagologia străinilor s-a dovedit a fi mai convingătoare și mai rezistentă în timp.

Cuvinte-cheie: Chișinău, imagologie literară, influență culturală, N. Laşkov, Nicolae Iorga, S. D. Urusov, Gheorghe Chibănescu.

Mythopoetic of Chisinau City (Visitor's file from the first half of the 20th century)

Abstract. Literary publications from Bessarabia and the West from the first half of the last century, especially from the moment when the European frontier extends to the Nistru, raising the West's interest in a new unknown space, which provides a large amount of Kishinev City presentations.Through the grid of our methodology (literary imagology) only the literary expressions of this deposit will pass. We will cut out from the print space only the contributions of the city's aliens, that is to say, the writers who have been in the passage, or have sat there for a while, and, on their departure, have taken with them stories about City's beauty and misery. Especially, because the alien imagology proved to be more persuasive and resilient over time.

Keywords: Chișinău/Kishinev, literary imagology, interwar, cultural influence, N. Laşkov, Nicolae Iorga, S. D. Urusov, Gheorghe Chibănescu.

CZU 821.135.1-1(478).09
DOI 10.5281/zenodo.3367023

Eugen STRĂUȚIU

Doctor în istorie, profesor universitar la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, director al Centrului de Cercetare în Științe Politice, Relații Internaționale și Studii Europene, redactor-șef al revistei „Anuarul Laboratorului pentru Analiza Conflictului Transnistrean”. Domenii de preocupare: istorie locală, științe politice, relații internaționale, studii de securitate. Cărți publicate: *Cămăși verzi, stindarde roșii. Pagini din trecutul relațiilor româno-evreiești.* Sibiu: Editura Continent, 1996; *Sibiul între medieval și modern.* Sibiu: Editura Etape, 2000; *Etnie și conviețuire interetnică în sudul Transilvaniei. Experiența Țării Secașelor.* Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2012; *Miercurea Sibiului. Monografie.* Sibiu: Editura Astra Museum, 2016; *The Transnistrian Conflict Files.* Sibiu: Editura Technomedia, 2017; *Transnistrian Bibliography.* Sibiu: Editura Technomedia, 2019.

ORIGINILE SIBIULUI MULTIETNIC

Orașul Sibiu își are originea în valul colonizator produs prin mișcarea populațiilor de origine germană pe timpul regelui ungar Geza I (1141–1161). Prima atestare documentară, sub demunirea „Cibinium”, se consemnează în textul unui document datat în anul 1186, în cancelaria lui Bela al III-lea (1172–1196) [1, p. 37-39]. Despre sași ca locuitori ai Sibiului aflăm pentru întâia dată într-un document care poartă semnătura papei Celestin al III-lea, pe care figurează data de 20 decembrie 1191 [2, p. 1-2].

Rolul administrativ, religios și economic central al Sibiului în organizarea ansamblului comunităților săsești din Transilvania a fost legiferat de către *Diploma Andreiană* (1224) în următorii termeni [3, p. 144-146]: „(...) tot poporul, începând de la Orăștie până la Baraolt, împreună cu pământul secuilor din Sepsi și cu pământul Daraus să fie un popor și să se socotească sub un jude, desființându-se din rădăcină toate comitatele, afară de cel de Sibiu. Iar comitele Sibiului, oricine va fi, să nu cuteze a orândui (dregător) în sus zisele comitate, decât numai dintre cei ce locuiesc între dânșii; și poporul să-l aleagă pe acela care va părea mai potrivit. Și nimeni în comitatul Sibiului să nu cuteze a cumpăra (funcții, n.n.) cu bani. Iar pentru folosul cămării noastre să fie datori a plăti pe an cinci sute de mărci de argint. Vrem ca nici un stăpân predial sau oricine altul, care se află între hotarele lor, să nu fie scutit de această dare, afară de cei care se vor bucura de un privilegiu osebit pentru aceasta. Le mai îngăduim ca banii pe care vor fi datori, precum se știe, să ni-i plătească, să nu se măsoare cu altă măsură decât cu marca de argint, pe care le-a dat-o tatăl nostru Bela, de prea fericită amintire, adică cu patru fertuni și jumătate, după măsura Sibiului, împreună cu denarul de Colonia, ca să aibă greutatea fără nici o deosebire. Iar trimișilor pe care îi va orândui Majestatea regală pentru strângerea acestor bani să nu lipsească a le plăti, pe fiecare zi cât vor petrece acolo, câte trei lotoni pentru cheltuielile lor. Vor trimite cinci sute de ostași pentru expedițiile regale în cuprinsul granițelor regatului și peste graniță o sută dacă regele va merge în persoană; iar dacă el va trimite pe un iobag al său în afara regatului sau spre ajutorul unui prieten al său, sau în treburile sale proprii, ei vor trimite numai cincizeci de ostași. Nici regele nu va putea să ceară mai mulți, nici ei nu vor fi datori a trimite. Pe preoții lor să și-i aleagă liber, pe cei aleși să-i înfățișeze (spre aprobare,

n.n.) şi să le plătească dijmele şi în toate drepturile bisericeşti să răspundă faţă de ei după obiceiul vechi. Voim să poruncim cu tărie ca pe dânşii să nu-i judece nimeni decât noi sau comitele de Sibiu, pe care îl vom aşeza noi la locul şi la timpul său. Dar, sub orice jude se vor afla, să fie judecaţi numai după dreptul obişnuielnic şi nimeni să nu cuteze a-i chema înaintea noastră, afară atunci când pricina lor nu s-ar putea hotărî în faţa judelui lor. Iar afară de cele mai sus zise, le-am dat pădurea Blahilor şi a Pecenegilor, dimpreună cu apele, ca să le folosească împreună cu sus numiţii Blahi şi Pecenegi şi să nu fie datori a face nici o slujbă pentru aceasta, bucurându-se de mai sus zisa libertate. Apoi le-am mai îngăduit ca să aibă o singură pecete, care să fie cunoscută de noi şi de magnaţii noştri în chip lămurit. Iar dacă vreunul dintre dânşii ar vrea să se judece cu cineva dintr-o pricină bănească, să nu poată întrebuinţa alţi martori înaintea judelui decât oameni care se află între hotarele lor, noi scutindu-i pe ei de orice jurisdicţie."

Acest document cu valoare constituţională este explicit în demonstrarea caracterului multietnic al regiunii date în administrare Sibiului, unde locuiau şi români şi pecenegi, care aveau păduri în proprietate şi pe care urmau să le administreze împreună cu saşii.

În secolele următoare, Sibiul s-a auto-organizat ca un oraş exclusivist săsesc, în care dreptul de a alege şi de a fi ales, exercitarea unei funcţii publice, dreptul de a fi membru într-o breaslă sau de a face comerţ erau strict condiţionate de apartenenţa la „naţiunea" (în sens medieval) săsească. Chintesenţa instituţională a acestei organizări o reprezintă Comunitatea („Centumviratul"), înfiinţată în 1495. Comunitatea era formată doar din proprietari de case în localitatea respectivă, în special din reprezentanţi ai vecinătăţilor şi breslelor, liberi profesionişti, literaţi, administratorii localităţii. Erau excluşi străinii, militarii, clericii, senatorii din magistrat, persoane fără avere şi persoane care se aflau în cercetare penală. În ceea ce priveşte etnia centumvirilor, aceştia trebuiau să fie saşi sau germani imigranţi (vezi decizia Centumviratului din Sibiu din anul 1614) [4, p. 85]. Proprietarii de case erau, de asemenea, în mod obligatoriu, saşi.

Suzeranitatea otomană asupra principatului Transilvaniei (1541–1699) nu a interferat cu formele de organizare politico-administrative tradiţionale, privilegiile săseşti rămânând neatinse.

O nouă epocă istorică a debutat odată cu intrarea trupelor habsburgice în principat, în 1685; treptat s-a instituit subordonarea administrativă faţă de Viena, care a fost consfinţită în plan internaţional prin Tratatul de la Karlowitz (1699).

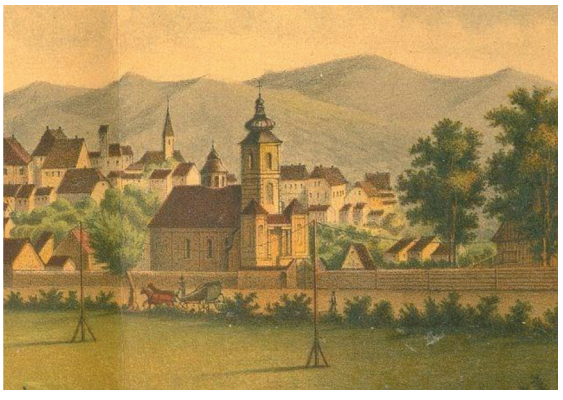
În noua arhitectură, rolul etniei săseşti a crescut, ca aliat natural al regimului habsburgic; odată cu aceasta, şi rolul Sibiului s-a consolidat, atât în cadrul Marelui Principat al Transilvaniei, cât şi în cadrul „Fundus Regius" (suma teritoriilor administrate de către naţiunea săsească). Deja în 1691 *Diploma Leopoldină* a confirmat toate privilegiile de tip medieval ale naţiunii săseşti. În 1692 Sibiul a fost proclamat capitală a Transilvaniei, iar liderii politici ai saşilor primeau funcţii şi onoruri în Marele Principat.

Primele afirmări româneşti

Aşadar, începutul secolului al XVIII-lea ne arată, în continuare, un Sibiu „curat" din punct de vedere etnic. Românii, care alcătuiau majoritatea în satele vecine, aveau rolul de forţă de muncă pe proprietăţile agricole ale saşilor sibieni şi furnizori de produse agricole pe piaţa locală. Acestora le era îngăduit să intre în oraş, în zilele de târg, cu produsele lor, dar erau obligaţi să părăsească interiorul zidurilor cetăţii la lăsarea întunericului.

În aceste condiţii, o comunitate semnificativă de români s-a constituit în afara zidurilor, pe

Sibiul în 1808. Pictura de Franz Neuhause



Biserica Greco-catolică dintre Brazi în 1859

malul râului Cibin. Aceştia erau iobagi la fermele saşilor (la fermele din Sibiu ale contelui Haller, documentele vorbesc de 25 iobagi în 1725) [5, p. 148], sau, în majoritatea cazurilor, erau oameni liberi care se angajau ca zilieri. Această suburbie se numea „Maieri", iar în mod accidental era locuită chiar de câţiva unguri şi ţigani. Primul recensământ („conscripţie") a măierenilor s-a executat în 1711, cu scopul de a-i supune impozitelor. Cel din 1721 arată că măierimea era formată din 211 familii, impuse cu 1.180 florini [5, p. 152].

În 1746 Maierii au fost delimitaţi drept cartier aparte al oraşului [6, p. 17]. Locuitorii au fost recunoscuţi ca aparţinători oraşului, adoptându-se regulamente cu privire la zonele unde au dreptul să locuiască, să-şi crească animalele, să cultive grădini [7, p. 253-254]. Acestora li se stabilea un impozit pe animale şi altul pe cap; li se impunea să servească proprietarului pământului pe care locuiau o zi pe săptămână, fiind declaraţi uzurari şi nu proprietari ai pământului; li se interzicea să poarte anumite articole de îmbrăcăminte specifice orăşenilor [7, p. 292]. Este evident că măierenii nu devin cetăţeni ai oraşului; în 1768 se întărea o dată în plus că românii n-au dreptul să locuiască în Sibiu [7, p. 253].

În toată această perioadă, breslele meşteşugăreşti rămân monopolul saşilor (care funcţionează până la revoluţia din 1848). Este o excepţie că, în anul 1771, românul Marcu, fiu de iobag din Colun, era acceptat în breasla zidarilor – cu condiţia de a-şi exercita meseria numai pe teritoriul comitatelor şi al scaunelor secuieşti [8, p. 87-88]. Ca o regulă foarte strictă, aspirantul la statutul de ucenic în breaslă trebuia să prezinte „certificat de naţionalitate" eliberat de biserica luterană, care să ateste că descinde din părinţi saşi [9]. De asemenea, românilor le era strict interzis să deschidă prăvălii sau să lucreze în acestea, pe teritoriul oraşului.

Speranţele românilor care au acceptat confesiunea catolică în rit oriental, dând naştere unei biserici („greco-catolică") care a primit promisiunea regimului că membrii săi vor avea egalitate politică în stat, s-au năruit repede. La Sibiu s-a educat episcopul greco-catolic Inochentie Micu, care a studiat la iezuiţii din Sibiu, apoi continuând studii superioare la Tirnavia [10, p. 4]. Acesta este autorul primei tentative româneşti de a se aşeza între zidurile cetăţii Sibiului. În 1734 baroneasa Ana Maria von Hochberg i-a dăruit o proprietate pe teritoriul oraşului, dar autorităţile şi comunitatea i-au făcut o categorică opoziţie la încercarea de a intra în stăpânire [11, p. 21-22]. Cu tot sprijinul iezuiţilor din Sibiu, episcopul a fost nevoit să-şi vândă saşilor proprietatea contra sumei de 200 florini [12, p. 122-123].

Aşadar, românii greco-catolici rămâneau să se organizeze în afara oraşului. În 1778 s-a pus piatra de temelie la „Biserica dintre Brazi", cu hramul „Sf. Apostoli Petru şi Pavel". Clădirea s-a ridicat în stil baroc, cu clopotniţa pe pronaos. A

fost terminată în 1784, iar iconostasul a fost pictat de cunoscutul pictor sas Iosif Neuhauser, în 1795 [6, p. 17-18]. Lângă această biserică s-a deschis prima şcoală a românilor măiereni, care şi-a putut începe activitatea în anul 1783 [13, p. 128].

Românii ortodocşi au cunoscut propria odisee. Sub persecuţia regimului habsburgic, Mitropolia ortodoxă de la Alba Iulia şi-a încetat activitatea în 1701; doar şirul de revolte ale credincioşilor a determinat Curtea de la Viena să accepte instalarea unui episcop la Răşinari (sat românesc din proximitatea Sibiului), în anul 1761. În 1770 a fost acceptat în funcţia episcopală Sofronie Chirilovici. Acesta a obţinut de la împăratul Iosif al II-lea (la acea dată co-regent) mutarea sediului episcopiei de la Răşinari la Sibiu (ungurii catolici deja aveau sediu episcopal recunoscut la Sibiu, dar episcopul Anton Bajtay, care era însărcinat şi cu conducerea guvernului, s-a pronunţat împotrivă). În ianuarie 1771, Sofronie Chirilovici cerea guvernului din Sibiu un sediu potrivit rangului episcopal în oraş, însă a fost refuzat. Episcopii ortodocşi au rămas numai formal cu sediul la Sibiu, locuind de fapt într-o căsuţă modestă din Răşinari, şi petrecând foarte mult timp în vizite canonice [11, p. 18-20].

Populaţia ortodoxă din Maieri era lipsită de biserică. În vremea episcopului Ghedeon Nichitici începuse o colectă, care a fost continuată de Gherasim Adamovici. Aşa s-a putut ridica biserica de pe actuala Strada Lungă, unde ortodocşii, încă din 1762, foloseau o cameră drept capelă. Locul se afla la numai 175 paşi de biserica unită, iar cimitirul celor două comunităţi era comun. În 1766 a început să se adune cărămida, dar guvernatorul Hadik a ordonat judelui regesc să ancheteze intenţiile românilor şi să oprească procesul de construcţie.

Situaţia juridică discriminatorie în care se aflau românii şi celelalte naţionalităţi pe „Fundus Regius" (teritoriile administrate prin privilegii de către saşi) a fost afectată, pentru întâia oară, prin decretul de concivilitate emis de către împăratul Iosif al II-lea la 22 martie 1781. Ortodocşii au primit dreptul de a achiziţiona case şi proprietăţi pe „Fundus Regius" şi în oraşele săseşti. Însă accesul la funcţii şi egalitatea drepturilor civile rămâneau nerezolvate [14, p. 89].

Aşadar ortodocşii sibieni din Maieri au putut cumpăra terenul cu capela (1782), începând să ridice construcţia bisericii. În 1792 s-a anulat dreptul românilor la concivilitate, iar episcopului Gherasim Adamovici i s-a pretins de către autorităţile sibiene să probeze încă o dată proprietatea asupra terenului. După discuţii şi tergiversări Magistratul Sibiului a aprobat încheierea construcţiei, care a primit hramul „Sf. Evanghelist Luca" [6, p. 19-21].

Subliniem că ambele biserici, greco-catolică şi ortodoxă, s-au ridicat pe cheltuiala credincioşilor, fără ajutor de la stat sau administraţia locală – aşa cum au beneficiat celelalte confesiuni la ridicarea lăcaşelor lor de cult.

Având rang administrativ superior (episcopie) şi bazându-se pe un număr de credincioşi semnificativ, comunitatea ortodoxă sibiană (deşi dispusă în afara zidurilor şi exclusă de la drepturile cetăţeneşti) a fost mediul în care s-au plămădit primele proiecte spirituale româneşti, care au marcat Sibiul cu primele caracteristici multietnice.

Cadrul juridic aşezat prin edictul de concivilitate al lui Iosif al II-lea, chiar dacă a devenit restrictiv prin reglementările de după moartea acestuia, a declanşat un val de proiecte cu şanse de realizare, chiar dacă opoziţia administraţiei a fost îndârjită. Legea propusă dietei de către comitele Brukenthal în 1795, specifica: „Cel ce va obţine pe teritoriul săsesc dreptul de cetăţean şi se va supune legii municipale, autorităţilor comunale şi îşi va plăti regulat dările şi nu va pretinde privilegii care ar putea tulbura ordinea legală,

poate să ceară dreptul la concivilitate." Aşadar, concivilitatea putea fi obţinută numai individual, pe bază de merite şi garanţii evaluate de către autorităţile locale. Au beneficiat de această lege negustorul aromân Hagi Pop, care după depunerea jurământului în faţa Magistratului şi-a putut cumpăra cu casele din actuala stradă Andrei Şaguna şi pe cea din Piaţa Mare [15, p. 720-721]. Cunoaştem şi cazul negustorului Simion Jinarul din Maieri, care după ce a primit concivilitatea a fost aspru sancţionat pentru că a găzduit persoane din afara oraşului (români, desigur) [16, p. 2].

Pentru instituţiile bisericeşti, edictul a fost un semnal de eliberare şi progres. La Sibiu s-au organizat primele forme de învăţământ teologic, în 1786, sub conducerea directorului şcolilor ortodoxe, Dimitrie Eustatievici. Acest curs era urmat şi de către învăţători; în anul 1787 funcţionau 17 cursanţi laici şi 4 candidaţi la preoţie [17, p. 18-19]. Din 1803 cele două cursuri s-au separat [17, p. 27]. Nu avem date despre locul desfăşurării activităţilor didactice; cel mai probabil se utiliza o încăpere închiriată.

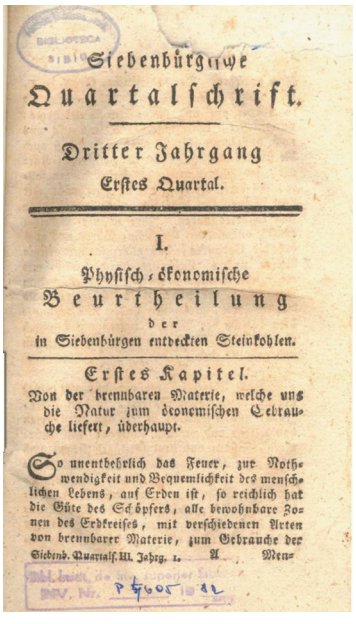
În 1809 împăratul a aprobat înfiinţarea unui seminar ortodox, dar în lipsa fondurilor pentru dotare şi profesori, consistoriul ortodox a decis să mai departe cu soluţia cursurilor [17, p. 43]. Abia din 1811, condus de Gheorghe Lazăr, cursul de preoţie a devenit sistematic şi s-a planificat pe durata a şase luni [17, p. 36-37]. Peste zece ani, episcopul Ioan Moga a reuşit să achiziţioneze un sediu – o casă cu etaj pe actuala stradă Nicolae Bălcescu.

Alte iniţiative culturale au asociat şi reprezentanţi ai greco-catolicilor, care locuiau şi îşi desfăşurau activitatea în afara Sibiului.

Cu scopul de a tipări un ziar, intelectualii români au constituit o „Societate a literaţilor", care funcţiona în anul în 1789. Erau membri „preoţi, învăţaţi, toţi supuşii Bisericii Răsăritului, dohtori, filosofi, istorici şi alţi mulţi învăţaţi." Se speculează că între membri figurau Gheorghe Şincai, Petru Maior, Samuil Micu, Gherasim Adamovici, Aron Budai, Radu Tempea, Vasile Aron, Sava Popovici, Naum Râmniceanu, Enache Văcărescu; niciunul dintre aceştia nu era locuitor al Sibiului [18, p. 9]. Iniţiatorul şi liderul proiectului era Ioan Piuariu-Molnar, care implicase şi fraţi din loja francmasonică „St. Andreas zu den Drei Seeblaetern": guvernatorul Bànnfy s-a angajat să obţină aprobarea împăratului, iar tipograful Martin Hochmeister îşi asuma tipărirea. Gazeta urma să poarte titlul „Walachische Zeitung für den Landmann" („Foaie română pentru econom") [19, p. 9]. Planul a căzut din cauze financiare. Nu s-a aprobat scutirea de taxe poştale, iar fondurile erau insuficiente. Se pare că a apărut doar primul număr, pe care G. Bariţiu susţine că l-a văzut în biserica românească din Ocna Sibiului, în anul 1852 [20, p. 90].

O nouă tentativă de a tipări ziar românesc s-a petrecut în 1793. Ioan Piuariu Molnar a cerut Cancelariei aulice permisiunea, dar i s-a răspuns „a-şi vedea mai bine de o conştiincioasă îndeplinire a funcţiei sale de profesor." Mai apoi Piuariu se adresă direct împăratului, promiţând că redacţia va dona 1.000 florini în contul războiului cu Franţa, iar din încasări va dona 108 florini anual pentru şcoli. Memoriul a fost blocat de Cancelaria aulică, cu rezoluţia: „nu este obiceiul a se trimite Majestăţii Sale petiţiuni deale singuraticilor indivizi." [19, p. 19-23].

Proiectul a fost reasumat de „Societatea filosofească a neamului românesc din Mare Principatul Ardealului", care s-a înfiinţat în 1795. Era prima societate (nici saşii, nici ungurii sau alte naţionalităţi nu făcuseră asta) de pe cuprinsul actualei Românii care-şi propunea să trateze şi ştiinţe exacte (ziarul săsesc „Siebenbürgische Quartalschrift" publica şi articole ştiinţifice, dar nu era sprijinit de către o organizaţie cultural-ştiinţifică).


Siebenbürgische
Quartalschrift.
Dritter Jahrgang
Erstes Quartal.
I.
Physisch, ökonomische
Beurtheilung
der
in Siebenbürgen entdeckten Steinkohlen.
Erstes Kapitel.
Von der brennbaren Materie, welche uns die Natur zum ökonomischen Gebrauche liefert, überhaupt.
So unentbehrlich das Feuer, zur Nothwendigkeit und Bequemlichkeit des menschlichen Lebens, auf Erden ist, so reichlich hat die Güte des Schöpfers, alle bewohnbare Zonen des Erdkreises, mit verschiedenen Arten von brennbarer Materie, zum Gebrauche der

Siebenbürgische Quartalschrift

Tipograful Petru Barth obținuse, în decembrie 1794, aprobarea să poată tipări revista societății, cu condiția să fie cenzurată de episcopul Gherasim Adamovici, și „să nu se vândă, să nu se distribuie sau să se predea cuiva nici un exemplar în Ardeal." Titlul aprobat era „Vestiri filosoficești și moralicești", iar în planul său de lucru figurau teologia bisericii ortodoxe, geografie, fizică, matematică, filosofie, biografia principilor din Moldova și Țara Românească, istoria românilor, reguli dieteticești. De la Viena a venit o aprobare contradictorie [19, p. 1-15]. A fost sfârșitul eforturilor din Sibiu pentru ziar românesc. Lipsa gazetei a fost parțial suplinită prin calendare, primul dintre acestea tipărindu-se în 1793 [13, p. 139].

Rolul comercianților din „Compania grecească"

Populația ortodoxă a Sibiului a fost completată de către un element exterior, așezat la Sibiu din rațiuni economice, și care s-a intersectat destul de puțin cu românii autohtoni. Vorbim despre comercianții „greci" (aceștia erau aromâni, greci și de alte naționalități balcanice) care au primit privilegiul a desfășura comerț în oraș în anul 1636, prin bunăvoința principelui Gheorghe Rackozi. „Grecilor", la fel ca și românilor, le era interzis să cumpere proprietăți și să-și ridice biserici pe teritoriul orașului.

Prima lor biserică a fost construită în satul Bungard. Mai apoi, au ridicat o mică biserică pe Ulița Poplăcii (actuala Strada Moldovei). Companiștii au ținut mult la identitatea lor separată, rezistând la asimilarea în masa mare a ortodoxiei românești. În 1731 au respins categoric preot român, pretextând că aceștia nu cunosc limba greacă și nu au calități profesionale [21, p. 220-221].

În același timp, membrii companiei au ridicat biserica preluată ulterior de Mitropolia Ortodoxă și transformată în Catedrală mitropolitană. Piatra de temelie s-a pus în 1797, iar târnosirea s-a oficiat în 1800 [22, p. 7-8].

Odată cu ridicarea bisericii se construise și școală, dar și locuința pentru profesor. Aici a lucrat, la începutul secolului, cunoscutul iluminist Atanasie Stagiritul, care după întoarcerea sa în Grecia a editat cărți și a tipărit un ziar. Dar școala, în limba greacă, nu reușea să împiedice procesul de asimilare. În 1812 companiștii recunoșteau că pruncii lor nu mai vorbesc limba greacă [21, p. 238-239]. Ultimul preot grec a donat biserica Mitropoliei, în 1862.

Compania grecească a fost în permanent război cu comercianții sași. Aceștia au înființat, în 1709, „Societatea negustorilor saşi din Sibiu", care își propunea recâștigarea monopolului comercial pentru sași. Statutele societății au fost aprobate în 1748, iar grecii, armenii și fiscul au protestat imediat împotriva spiritului exclusivist al acestor statute.

Compania domina comerțul en-gros, exportul și comerțul de tranzit. În 1731 compania înregistra 38 membri, iar evoluția ei numerică la jumătatea secolului se prezintă astfel: 50 în 1737, 57 în 1739, 49 în 1740, 43 în 1745, 53 în 1750, 42 în 1760 [21, p. 212-213]. Remarcăm că între aceștia figurau și câțiva români olteni, care

Biserica greacă

au fost acceptați pe timpul când această provincie fusese alipită imperiului (1716–1739). În deceniul al șaselea al secolului al XVIII-lea, când afacerile companiei cunoșteau un regres, între staroștii companiei sunt consemnați românii Ioan Marcu, Toma Velera, Ioan Cincu [23, p. VIII-XIX].

O altă biserică zidită prin efortul companiștilor este cea din cartierul iozefin. Inscripția din altar ne proclamă: „Ziditu-s-au această biserică cu cheltuiala jupânesei Stanca Hagi Petru Luca și s-au săvârșit în anul 1789, iar în 1802 au rupt-o de tot jos (cutremurul, n. n.) și apoi din temelie s-au refăcut toată cu cheltuiala lui Hagi Constantin Pop." Portretele ctitorilor (Stanca, Hagi Constantin Pop și soția lui, Păuna) sunt pictate în ulei în corul bisericii. Biserica a primit hramul „Bunavestire" [23, p. 18-19].

Celelalte naționalități

Maghiarii. Imediat după afișarea edictului de concivilitate din 1781, primii străini care au primit drepturi în oraș [24, p. 33] au fost maghiari. Aceștia erau nobili și funcționari legați de structurile guvernamentale din Sibiu și au cumpărat case și terenuri în centrul orașului [25, p. 153]. Guvernatorul Bannfy și-a cumpărat casă pe strada Cisnădiei (în anu 1799), pe care mai târziu a vândut-o episcopiei ortodoxe [26, p. 35].

Maghiarii au format un grup etnic și de interese distinct, de cele mai multe ori aceștia erau aliații politici ai sașilor. Împotriva reformelor iozefine maghiarii s-au pronunțat și ei în mod categoric; așa au procedat pe timpul adunării din vara lui 1788 în casa baronului Dietrich [26, p. 22-23].

Mulți maghiari care au rămas în Sibiu s-au germanizat, vorbind limba, mergând la biserici catolice, căsătorindu-se cu sași și săsoaice, preferând să frecventeze instituțiile culturale săsești. Proiectele lor naționale s-au concretizat în ziarul „Erdély Magyar Hirvivö", apărut la 3 aprilie 1790, sub redacția lui Fàbiàn Dàniel și Cserei Elek. În 1796 apărea un alt periodic maghiar, „A magyar nyelvmüvelö társaság munkáinak elsö darabja", care era creația unei societăți culturale întemeiate în 1791 [27, p. 209].

Evreii. Prezența evreilor în Sibiu este nesemnificativă în epoca ce ne interesează. Sibiul și „Fundus Regius" în general le erau puțin favorabile, în preocupările lor negustorești și cămătărești întâlnind concurența nimicitoare a grecilor, sașilor, armenilor. În 1804 erau în comitate 1.474 evrei, iar pe „Fundus Regius" – doar 25 [28, p. 8-10]. Nici evreii în tranzit sau cu afaceri nu erau bine primiți; așezarea lor definitivă în oraș era o falsă problemă. În 1798 Magistratul decidea că evreii aurari nu pot rămâne mai mult de trei zile în oraș [29], pentru a nu face concurență breslei aurarilor. De altfel se legiferase și un alt mijloc de a îndepărta evreii: taxa pe cap de 6 florini, în timp ce țăranii plăteau doar 4 florini, iar iobagii – 2 [30, p. 105].

Țiganii. Planul Sibiului din 1751 indică cea mai veche așezare țigănească în zona Porții Ocnei (Burgentor-Ziganie). În urma construirii acolo a unui orfelinat catolic (1767), țiganii au primit alt teren de locuit, tot proprietate a ora-

șului, la Târgul Cailor. Alte case țigănești au fost ridicate în 1728, în fața Porții Cisnădiei, ulterior numărul locuitorilor țigani crescând și acolo, și în zona străzii Turnului [31, p. 95]. Pentru țigani, edictul de concivilitate a rămas nesemnificativ, aceștia dispunând de prea puține resurse financiare pentru a deveni proprietari pe teritoriul orașului. Din punct de vedere confesional, majoritatea lor covârșitoare era ortodoxă și a beneficiat de bisericile și chiar școlile confesionale ridicate de biserica ortodoxă.

Concluzii

După mai bine de șase secole de privilegii exclusive ale sașilor și ale confesiunii lor luterane la Sibiu (la fel ca în întregul „Fundus Regius" administrat de către sași), epoca iluminismului a produs primele breșe sistemice, care au deschis accesul celorlalte etnii spre statutul de locuitor, chiar dacă nu și spre statutul de cetățean.

Aceste începuturi nu s-au produs din inițiativa, voința și conștiința comunității locale, ci au fost impuse de către autoritatea centrală de la Viena. Măsurile au fost timide, parțiale, și au produs efecte puțin semnificative, dar, cu trecerea timpului, au devenit imposibil de oprit în ascensiunea lor. Acesta este rolul inițiator al gândirii iluministe, care are un specific în Imperiul habsburgic: este impusă administrativ, de la centru și nu este opera intelectualității revoluționare – așa cum au stat lucrurile în Franța. Românii, maghiarii, țiganii, evreii și celelalte minorități datorează dreptul lor de a se stabili în oraș „bunului împărat".

Alte procese istorice vor urma și vor dura încă un secol pentru ca Sibiul să devină acel centru multietnic, multiconfesional, multicultural, așa cum îl cunoaștem astăzi, asumat ca atare de către locuitorii săi în mod conștient. O întinsă epocă istorică a fost depășită și chiar uitată. În fapt, nici nu putem formula criterii și reproșuri contemporane asupra unei epoci în care privilegiul și segregarea era regula, din vestul și până în estul Europei. Rămânem cu obligația să descriem și să explicăm, pentru că anumite explicații au relevanțe până astăzi.

Referințe bibliografice:

1. Binder, P. *Ein dokumentarische Hinweis auf die "Hospites" in Siebenbürgen (1186)*. În: Forschungen zur Volks und Landeskunde, 1976, vol. XIX, nr. 2.

2. Zimmermann, F., Werner, C. *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*. vol I. Hermannstadt, 1892.

3. Nägler, T. *Așezarea sașilor în Transilvania*. ediția a doua. București, 1992.

4. Brusanowski, Paul. *Pagini din istoria bisericească a Sibiului medieval*. Cluj-Napoca, 2007.

5. Dumitrescu-Jippa, Alexandru, Nistor, Nicolae. *Sibiul și ținutul în lumina istoriei*. Vol. I. Cluj-Napoca, 1976.

6. *Arhiepiscopia Sibiului – pagini de istorie*. Sibiu, 1981.

7. Müller, Georg. *Stuhle und Distrikte als Unterteilungen der siebenbürgisch-deutschen Nationsuniversität 1141-1876*. Hermannstadt, 1941.

8. Lupaș, I. *Contribuțiuni la istoria ziaristicii românești ardelene*. Sibiu, 1926.

9. Astfel de certificate la Serviciul Județean Sibiu al Arhivelor Naționale. *Documente de breaslă*. 701, Gbr. nr. 82, 83.

10. Racotă, T. *Ion Inochentie Micu*. Sibiu, 1944.

11. Lupaș, Ioan. *Sibiul ca centru al vieții românești din Ardeal*. Cluj, 1928.

12. Bunea, Augustin. *Din istoria românilor. Episcopul Ioan Inocențiu Klein (1728-1751)*. Blaj, 1900.

13. Nistor, Nicolae, Marinescu-Frăsinei, M. N. *Sibiul și ținutul în lumina istoriei*. vol. II. Cluj-Napoca, 1990.

14. Dumitran, D. *Reacții transilvănene la Edictul de toleranță iosefin*. În: Annales Universitatis Apulensis, Series Historica, 2004, nr. 8.

15. Cristea, A. *Românii din Sibiul anului 1820*. În: Transilvania, 1941, vol. XLVII.

16. Popescu, G. *Dascălul Simion Jinarul.* În: Flacăra Sibiului, 1965, nr. 3601/ 20 noiembrie.

17. Păcuraru, Mircea. *Două sute de ani de învățământ teologic la Sibiu (1786-1986)*. Sibiu, 1987.

18. Pop, Emil. *Societatea filosoficească a Neamului Românesc în Mare Prințipatul Ardealului din 1795*. În: Transilvania, 1946, vol. LXXVII, nr. 1-4.

19. Chendi, Ilarie. *Începuturile ziaristicii noastre (1789–1795)*. Orăștie, 1900.

20. Popa, T. *Primul gazetar român din Transilvania. Personalitatea oculistului Ioan Piuariu*. În: Societatea de mâine, 1942, nr. 19.

21. Camariano, N., *L'organisation et l'activité culturelle de la compagnie des marchands grecs de Sibiu*. În: Balcania, 1944, nr. VI.

22. *Catalogul documentelor referitoare la viața economică a Țărilor Române în sec. XVIII–XIX*. Vol. I, București, 1966.

23. Iorga, Nicolae. *Istoria românilor din Ardeal și Ungaria*. București, 1989.

24. Sigerus, Emil. *Chronik der Stadt Hermannstadt 1100-1929*. Hermannstadt, 1930.

25. Dima, Alexandru. *Sibiul*. București, 1940.

26. Klima, H. *Guvernatorii Transilvaniei. 1774-1867*. Sibiu, 1943.

27. Lupaș, I. *Din istoria Transilvaniei*. București, 1988.

28. Lebrecht, M. *Versuch einer Erdbeschreibung Grossfürstenthums Siebenbürgen*. Hermannstadt, 1804.

29. Serviciul Județean Sibiu al Arhivelor Naționale. *Documente de breaslă (32),* Breasla aurarilor, 43 II, cutia 3.

30. Surdu, B. *Dezvoltarea social-economică a Transilvaniei în secolul XVIII*. În: Anuarul Insitutului de Istorie și Arheologie Cluj, 1960, nr. III.

31. Străuțiu, Eugen. *Sibiul între medieval și modern*. Sibiu, 2000.

Originile Sibiului multietnic

Rezumat. Orașul Sibiu a fost întemeiat de către coloniștii sași pe timpul regelui ungar Geza I (1141–1161). Încă de la fondare, târgul Hermannstadt și-a adoptat statute și regulamente care excludeau celelalte comunități etnice (definite prin confesiunea lor religioasă), în baza privilegiilor regale și întărite în secolele următoare de către principii Transilvaniei. Românii (ortodocși și greco-catolici), negustorii proveniți din Balcani, maghiarii și celelalte etnii au primit dreptul de concivilitate abia în 1781, prin edictul împăratului Iosif al II-lea. Prin aceasta, membrii celorlalte etnii puteau să cumpere case și terenuri pe teritoriul orașului, dar încă erau menținuți în afara drepturilor politico-administrative. Așa au început a se ridica bisericile ortodoxe și greco-catolice, de unde vor porni primele inițiative culturale românești. De aici începe istoria multietnică și multiconfesională a Sibiului, care a avut nevoie de încă un secol pentru a accepta deplina egalitate a locuitorilor săi.

Cuvinte-cheie: Sibiu – Hermannstadt, privilegii săsești, concivilitate, multietnic, multiconfesional.

The Origins of the multiethnic Sibiu

Abstract. The city of Sibiu was founded by the Saxon colonists during the rule of the Hungarian king Geza I (1141–1161). Since its founding, the Hermannstadt/ Sibiu has adopted statutes and regulations that excluded the other ethnic communities (defined by their religious confession), based on royal privileges and strengthened in the following centuries by the Transylvanian princes. Romanians (Orthodox and Greek Catholics), merchants from the Balkans, Hungarians and other ethnicities were given the right to concivility in Sibiu only in 1781 by the edict of Emperor Joseph II. Through this, members of other ethnic groups could buy houses and land on the territory of the city, but they were still kept out of political and administrative rights. This is how the Orthodox and Greek-Catholic churches began to rise, from where the first Romanian cultural initiatives will start. This is where the multiethnic and multiconfessional history of Sibiu begins, which took another century to accept the full equality of its inhabitants.

Keywords: Sibiu – Hermannstadt, Saxon privileges, concivility, multi-ethnic, multi-religious.

CZU 821.135.1-1(478).09
DOI 10.5281/zenodo.3367029

Artist plastic, director general al Muzeului Național de Artă al Moldovei. A absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" din Chișinău, clasa profesorului Petru Rusu și Universitatea de Arte „G. Enescu" din Iași, Facultatea de Arte Plastice, secția pictură, clasa profesorului Corneliu Ionescu. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova (1990), membru al Uniunii artiștilor Plastici din România (1996), membru al Asociației Internaționale a Artiștilor Plastici în cadrul UNESCO, Paris (1997), Titlul Onorific Maestru în Artă (2009), laureat al *Premiului Național*, acordat pentru merite deosebite în dezvoltarea artelor plastice (2014), membru al Academiei Naționale de Arte din Ucraina (2017), membru al Academiei Europene de Științe și Arte, Zalzburg, Austria (2018). Laureat al numeroaselor premii de prestigiu, medalii, trofee și alte mențiuni. Are lucrări în colecții publice și private în țară și străinătate: Australia, Armenia, Austria, Belgia, China, Franța, Italia, Germania, Kârghistan, Olanda, S.U.A., Slovacia, Rusia, Venezuela, Israel, Turcia, Finlanda, Cipru și Lituania.

Tudor ZBÂRNEA

„Format în preajma unor reputați artiști ca Mihai Grecu, Dimitrie Peicev și Andrei Sârbu, Tudor Zbârnea, încă de la începutul carierii sale, și-a construit profilul artistic, devenind o puternică individualitate. Artistul și-a edificat cu tenacitate propriul demers vizual, realizând o pictură în care se disting mai multe etape de ordin estetic și imagistic, în același timp păstrând în permanență funcția expresivă a culorii. Pictura, pentru el, rămâne a fi o formă de cercetare artistică. Problematica, fiind concentrată asupra unei dimensiuni existențiale, tinde să lase urme în memoria colectivă".

Tudor BRAGA

TUDOR ZBÂRNEA – UN PICTOR DE IDEI

Figură distinctă a plasticii românești contemporane, T. Zbârnea s-a născut la Nisporeni, dincolo de Prut. Își începe studiile de specialitate la Chișinău, continuându-și-le apoi la Universitatea de Arte din Iași (clasa pictorului Corneliu Ionescu – un excelent dascăl de compoziție, format, la rându-i, în proximitatea lui Corneliu Baba). Debutează în 1984, reușind ulterior să expună și să fie apreciat în multe părți ale lumii. În momentul de față, este director al Muzeului Național de Artă al Moldovei, îngrijindu-se (cu pricepere și responsabilitate – se spune) de conservarea, augmentarea și promovarea patrimoniul acestuia.

Indiferent unde s-ar petrece, aparițiile lui Tudor Zbârnea în spațiul public sunt întâmpinate cu nedisimulat interes. Ce anume l-ar putea justifica? Popularitatea? Prestigiul, deja câștigat? Experiența? Opera, în fertilă desfășurare? Putem vorbi în cazul acesteia din urmă de surse, motive recurente, direcții de evoluție? În ce grilă se vor „citite" lucrările sale? Au mesaj explicit, lesne de accesat? Sau unul subliminal, cu „cifru", solicitând decodificări hermeneutice?

Deși a trecut pragul celor șase decenii de viață, Tudor Zbârnea este prețuit, între altele, pentru „tinerețea" și prospețimea proiectelor sale, recunoscută fiindu-i fermitatea cu care se opune inerțiilor picturale și tiparelor clasiciste desuete. Preocupat de înnoirea și resemnificarea limbajului plastic, artistul este favorabil unei „prize" moderniste, una care nu nesocotește sau refuză datele tradiției, ci le recalibrează într-o dublă mobilizare – tehnică și tematică. Asociate în formule îndrăznețe, formele și pigmenții

nu mai subscriu unui scenariu calofil, edulcorat, menit să delecteze – superficial și facil – simțurile. Predispozițiile lirice, de altfel, sunt reprimate în profitul unui angajament cerebral și lucid. Colorismul, socotit adesea drept suprema probă de virtuozitate picturală, nu este scop în sine. Artistul ambiguizează cu premeditare, geometrizează, destructurează, deconstruiește, orientând cu temeritate resursele conceptului și ale simbolului în direcție expresionistă – parțial figurativă, parțial abstractă. Temele predilecte (condiția umană, memoria, timpul, spațiul, corporalitatea) sunt decupate dintr-un registru grav, metafizic, privilegiind nu confortul rezoluțiilor, cât adâncimea problematizării și a reflecției.

Înainte de toate, T. Zbârnea este un pictor de idei. Chiar dacă pare a privilegia aleatoriul, iconografia sa este vădit antropocentrică. Premisele speculative ale acesteia sunt țesute într-o urzeală tragică sau pesimistă. Omul și-a pierdut din verticalitate și semeție; este mai curând retras, solitar, melancolic, împovărat de griji, aflat în repliere nostalgică sau așteptare a ceva indeterminat, de rău augur. Titlurile unora din lucrări surprind această neliniște sau neașezare afectivă (*Dispersie temporală*, *Așteptare, Afecțiune, Melancolie, Detașare, Nostalgie, Exaltare, Confesiune*).

Schițate evaziv, corpurile personajelor sunt voit destructurate și fragmentate. Tușele efasate, stropii distribuiți imprevizibil dau o stranie impresie de evanescență sau dezagregare. Lumea se surpă, se destramă; timpul lucrează distructiv, prin uzură și disoluție. Sub presiunea acestuia, materia și spațiul își pierd din consistență, devenind fluide, curgătoare, erozive. La fel și memoria – stratificată, dispersată, defoliată, destructurată.

Există în tablourile lui Tudor Zbârnea și un timp „bun", nealterat. Istoricii fenomenului religios l-ar numi timp mitic, sacru, paradisiac, al începuturilor, populat de idoli, totemuri, credințe și ritualuri. O matrice simbolică, arhetipală, proliferează spectaculos, recunoscându-se în fiecare creație ulterioară. *Adam și Eva, Chipul, Crucea, Sacrificiul, Tată și Fiu, Cuplul, Familia* sunt motive prototipice, cu investitură etică, exemplară. De aici și frecventele îndemnuri la *Recurs arhetipal, Rădăcini, Călătorie, Revenire, Redescoperire, Reîntoarcere* la origini, înțelese în felul unor voiajuri inițiatice petrecute *à rebours.*

Luate separat, lucrările lui Tudor Zbârnea se sustrag schemelor logice sau narative. Asamblate însă după un principiu al coerenței, circumscrise adică unui criteriu ferm, „spun" în fundal cel puțin trei „povești": a *timpului* ca „loc" al uzurilor fatale, a *omului* vulnerabil, aflat în căutarea înțelegerii de sine, a *picturii* ca exercițiu și experiment.

Petru BEJAN

Tudor Zbârnea – un pictor de idei

Rezumat. În articol este reflectată creația lui Tudor Zbânea, o personalitate distinctă a plasticii românești contemporane. Preocupat de înnoirea și resemnificarea limbajului plastic, artistul este favorabil unei „prize" moderniste, una care nu nesocotește sau refuză datele tradiției, ci le recalibrează într-o dublă mobilizare tehnică și tematică.

Cuvinte- cheie: artist plastic, pictură, limbaj plastic, creație, pigment, tehnică.

Tudor Zbârnea – a painter of ideas

Abstract. The article reflects the creation of Tudor Zbârnea, the distinct personality of contemporary Romanian art. Concerned with the renewal and resignation of plastic language, the artist is in favor of a modernist vision, one that does not disregard or deny the data of tradition, but recalibrates them in a double mobilization: technical and thematic.

Keywords: plastic artist, painting, plastic language, creation, pigment, technique.

Ieșind din orizontală, 2019
acril, pânză, 1400×1500 mm

Înălțare, 2015
acril, pânză, 1200×1400 mm

Ecou, 2015,
acril, pânză, 900×1000 mm

Calea memoriei, 2016
acril, pânză, 1400×2350 mm

E-ISSN 1857-2537

Extracorporalitate 1, 2017
ulei, pânză, 1400×1500 mm

Ecou rupestru, 2014
acril, pânză, 1400×2350 mm

Călătorie, 2013
ulei, pânză, 900×1000 mm

Melancolie, 2014
acril, pânză, 800×900 mm

E-ISSN 1857-2537

CZU 801.73+82.09

Imaginarul literei

Ivan PILCHIN

Șeful Secției Studii și Cercetări, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”. Domenii de preocupare: istorie și teorie literară, traducere literară, literatura comparată. Autor de manuale de liceu, traducătorul a 8 cărți. Cărți publicate: *Literatura universală.* Manual pentru clasa a 12-a. Manual de liceu, Chișinău: Prut, 2012; *Lector in libris: scriitori basarabeni despre lectură, carte, bibliotecă: o antologie.* Selecție, antologare și traducere în limba rusă de Ivan Pilchin. Chișinău, 2015; Кароли Фелингер. *Завеса из лучей света.* Traducere în limba rusă de Ivan Pilchin, Москва: Вест-Консалтинг, 2015.

ars poetica

și apoi tu ai zis: să îți cânți aproapele ca pe tine însuți.

și încă: dacă vorbesc în limbile oamenilor și ale îngerilor, iar poezie nu am, făcutu-m-am aramă sunătoare și chimval răsunător. și dacă am darul proorociei și tainele toate le cunosc și orice știință, și dacă am atâta credință încât să mut și munții, iar poezie nu am, nimic nu sunt. și de aș împărți toată avuția mea și de aș da trupul meu să fie ars, iar poezie nu am, nimic nu-mi folosește. poezia îndelung rabdă; poezia e binevoitoare, poezia nu pizmuiește, nu se laudă, nu se trufește, nu se poartă cu necuviință, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândește răul, nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr; toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduiește, toate le rabdă. poezia nu cade niciodată, cât despre proroci – se vor desființa; darul limbilor va înceta; știința se va sfârși.

și acum rămân acestea trei: credința, nădejdea și poezia. iar mai mare dintre acestea este poezia.

lumina ta

a crede în sine
spui tu
e mai greu
ca în dumnezeu

crede-mă
cuvintele tale
sunt viața
cuvintele tale
sunt lumina
cuvintele tale
sunt dumnezeu

pur și simplu
deschide geamul
și spune
să fie
lumină

și va fi
lumină
și vei vedea
că lumina
ta
este bună

mahiro takana

atunci când fetița
cu peruca
alb-neagră
concentrată
făcând mișcările
de karate
îți dă mai multă
credință
decât toate templele
lumii
atunci
poți considera că
acolo unde se adună demoni
unde mereu bate vântul
unde pământul nu rodește
unde nu e speranță
unde e minciună
și tu ești
viu
că și tu
ești
salvat
că și tu
ești
ales

că undeva
chiar și
pentru tine
stă pregătit
un chimono
curat
imaculat

ivanghelia pentru tine

uneori
ea îți povestea
cum
a venit dumnezeu
pe pământ
pentru a-i salva
pe oameni

așa zice
ivanghelia
își termina ea
povestea

și iată
deja vedeai
cum dumnezeu
merge
prin piața gării
se apropie
de răscrucea
de pe strada
comsomolului
se oprește
la umbra salciei
plângătoare
și
curând
foarte curând
se va apropia
de poarta
voastră
și îți va spune:
bună ziua
ivan

Poeme din volumul „Omul-acvariu” (ARC, 2018). Traducere din limba rusă de Maria Pilchin.

Veronica ȘTEFĂNEȚ

A publicat în reviste și a participat la festivaluri de poezie în Moldova și România. Frecventează atelierul „Vlad Ioviță” condus de Dumitru Crudu și Cenaclul „Republica” condus de Moni Stănilă. Împreună cu poetul Victor Țvetov a compus și a tradus antologia poeziei ruse contemporane „*tot ce poți cuprinde cu vederea*, Editura „Paralela 45” (2019).

cădere liberă

utima dată când l-am văzut
era seară de vară
stăteam la umbra castanului
copiii zburdau pe terasa uniunii
mângâiați de stropii havuzului
umpleau spațiul cu voci curate

la masa vecină
cineva a căzut de pe scaun
liniște
și o pată roșie
i-am dus pe copii mai departe
până sora și cumnatul îl încărcau în mașină

nu primim bețivanii – protesta femeia de la urgență
e poet, doamnă! – urla Sandu, *e mare poet!*
l-au internat, totuși
și l-au cusut

a doua zi ai mei i-au dus zeamă în borcan
era mai bine
a treia nu l-au mai găsit
cel mai trist poet din europa fugise

stau la bucătărie aplecată peste carte
i-mi tremură timpul în plex
în mâna dreaptă țigara
în stânga - roșu sec
nu mi-a dat dumnezeu a treia
să am cu ce să-mi fac cruce

să nu crezi

să nu crezi că semnalez un început
ai adăugat la doc-ul atașat înainte să apeși enter
ceva mi-a împuns stomacul
ușor, abia de am simțit mișcarea

peste două săptămâini stăteam noaptea pe plajă
tăceam, ascultam valurile și ne transmiteam sticla
după fiecare înghițitură

lumina farului străbătea cerul și ne fura privirile
nu semnala nimic
farul își îndeplinea funcția – ajuta corăbiile să ajungă la mal

take my breath away

stăm pe terasă
cântă 3rei sud est, vorbim despre mahler
păsările deja s-au trezit, noi nici urmă de somn
melodiile se schimbă cu viteza replicilor
dispozițiile o dată cu vibrația din boxă
într-o clipă, cântecul rupe un fir
îl văd cum tremură
cu ochii în lacrimi
vreau să mă scol și să-l îmbrățișez
așa cum te arunci în apă după cineva care se înecă
fără să scoți din buzunar telefoane țigări
sari și atât
rămân imobilizată de frica
să nu fie interpretat cumva
analizez florile de pe fața de masă
mușcând buza de ciudă
că mama m-a născut fetiță

orice bucurie

își are prețul
bat în ușă
și se deschide
geamul

rămân pe pervaz
idioată și perfectă
ca un bebeluș
scos cu forcepsul

Cuvântul celuilalt

Tema anchetei din acest număr este Poezia. Am invitat câțiva poeți tineri din Chișinău să răspundă la întrebarea: *Ce este poezia?* Sunt poeți la început de cale, situați pe segmentul debutului în antologii colective sau cu cărți proprii. Așadar, Virgil Botnaru, Cristina Dicusar, Rodica Gotca, Tatiana Grosu, Artiom Oleacu, Anastasia Palii, Vitalie Șega, Veronica Ștefăneț despre ce este poezia și ce înseamnă ea pentru ei.

Virgil BOTNARU

„De multe ori, fără să-și dea seama, oamenii *comit* poezie."

Cred – ca atâția alții – că în jur e multă, foarte multă poezie, care, vorba lui Nichita Stănescu, „se întâmplă", cu sau fără participarea noastră, căci și cele mai banale împrejurări au o poezie a lor. Și nu doar experiențele majore ne predispun la meditație și poezie (poezia *marilor teme*), ci și unele situații, foarte și foarte cotidiene.

Acum patru-cinci ani, am văzut la o gunoiște un boschetar care tocmai găsise pe zidul ce împrejmuia tomberoanele un sacou. Și sacoul acela avea prinsă-n piept o paglică de doliu. Ăsta l-a luat, s-a uitat la el, l-a scuturat cu palma și l-a îmbrăcat. Când l-am văzut, iarăși, peste câteva zile, am observat că panglica era la locul ei. Din rațiuni pe care eu le pot doar bănui, omul a ales să *poarte* o durere străină. În ziua aceea am scris poemul *doliu*: „la o săptămână/ după înmormântarea bunicii/ am lăsat/ pe gardul de lângă tomberon/ sacoul cenușiu/ cu panglica neagră în piept// aseară/ un cerșetor gângav/ mi-a cerut o țigară// purta un sacou cenușiu/ fără nasturi".

Cu vreo jumătate de an înainte de asta, în timpul unei discuții, un fost coleg de liceu efectiv mi-a pus pe tavă subiectul pentru poezia *destin*: „cu ursulețul de pluș/ pe care ți l-am dăruit cândva/ se joacă acum copiii/ făcuți cu altul".

De multe ori, fără să-și dea seama, oamenii *comit* poezie.

Când ne-am văzut prima dată, socru-meu a avut un discurs nemaipomenit. Situația în sine a fost una... poetică: „*în viața asta nu stă totul în dragoste,măi băiatule!*/ mi-a zis socru-meu/ când ne-am văzut pentru prima oară// și scutura mai departe/ cu o mătură veche/ gândacii de pe curpenii de cartofi.// nu mă privea în ochi,/ era atât de firesc/ suflând apoi din răsputeri/ peste cărbunii abia turnați/ în mangalul nou-nouț.// *dragostea e,/ așa,/ o cămașă albă,/ pe care o îmbraci/ de văzut lumii,//dar prin casă umbli/ adesea/ într-un maiou purtat.// nu e totul, crede-mă,/ e ca și cum* –/ răsuflă el adânc – / *e ca și cum ai sta toată viața la etajul șapte/ și ai lua liftul/ doar până la trei.*" (*dragostea e o cămașă albă*). Nu știu dacă socru-meu, măcar din interes, mi-a citit poeziile, el fiind un om al faptelor, dar discursul lui, doldora de comparații inspirate și calambururi, poante etc. etc., e de multe ori poezie.

Cu vreo două-trei luni în urmă, într-o duminică, la o țigară, un vecin de scară m-a făcut să-l privesc deja cu alți ochi. Îmi poves-

ti despre copilăria lui, petrecută la țară, despre cum lua bătaie dela taică-său dacă nu făcea una sau alta și, la un moment, zise: „Pe strada noastră, în partea ceea, spre gară, să vezi tu ce știr frumos a crescut. Acuma e tânăr, încă n-a dat în spic. De câte ori trec pe acolo, îmi vine să iau un sac, să-l rup tot și să-l aduc acasă". A râs, și-a mai aprins o țigară, apoi a căzut pe gânduri. Ceea ce trăia/ simțea/ gândea el atunci, era, după mine, poezie...

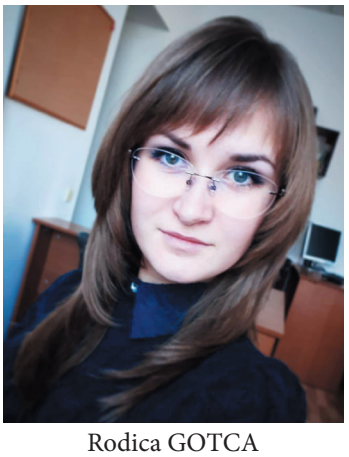
Cristina DICUSAR

Ce înseamnă poezia pentru mine?

E exercițiul meu de sinceritate. Las niște lucruri să mi se întâmple fără a încerca, pe moment, să le dau o interpretare poetică. De scris mă ocup pe urmă, scriu doar când sunt sigură că ceva s-a cristalizat în interior.

În adolescență am dat de un rând care suna cam așa: „N-aș putea desena acum nici măcar o linie, însă sunt sigur că niciodată n-am fost un pictor mai desăvârșit". Era din *Suferințele tânărului Werther*. Am făcut imediat o paralelă cu poezia. Pe atunci nu puteam scrie mare lucru și credeam că era și inutil să încerc, inutil pentru că aș fi stricat tot ce trăiam atunci cu un vers prost. Cred că am avut dreptate să fac așa. Poezia e pentru mine mai mult a *nu* scrie, a refuza să exteriorizez orice mi se întâmplă doar pentru că am o credință inexplicabilă că asta am fost menită să fac. Niciodată nu sunt sigură dacă voi mai scrie ceva și nici nu cred că asta ar trebui să conteze. Cel puțin nu acum.

Adevărata poezie o găsesc în lecturi, în conversații, în muzică. Cunosc oameni extraordinari care nu-și închipuie existența fără scris, care par că respiră scriind. Eu încă nu am ajuns să fiu așa.



Rodica GOTCA

Poezia – expresia vie a sinelui

Adaptând o frază de Hess, aș spune: „poezie este ceea ce consideră fiecare că este poezie", pentru că la întrebarea: „Ce este poezia?" nimeni nu așteaptă o definiție teoretică, literară, ci mai degrabă o atitudine, stare, deschidere de paranteze și afișare a unei intimități sincere, dezgolite.

Pentru mine, poezia este similară celei de-a doua respirații în timpul unui maraton, plânsului și râsului de după o anestezie generală, durerii de peste durere (când îți fracturezi concomitent câteva vertebre); e ceva imanent, de după, ea se sedimentează la fundul paharului, în cerul gurii, în dosul unghiilor, ea nu poate apărea dintr-un moft de a scrie, de a „face versuri pe genunchi, fie el și unul tânăr". În fiecare om este cel puțin o poezie, alimentată dintr-un limbaj cotidian, din experiențe proprii, fie cu greșeli gramaticale, dar care vrea să spună, nu să-ți spună, dar să spună tuturor și nimănui, „poezia este comunicarea unei non-comunicări" (Corti).

Poezia nu este o întruchipare a retoricii, e un „limbaj care nu este limbaj", este mai degrabă spațiul cuvântului viu, deschis (*opera aperta* lui Eco), deoarece niciodată nu este același. Revenind la un text, îl vom găsi altfel, iar relectura nu

ne va reitera o stare cunoscută, ci va provoca o alta, nouă, diferită, de parcă citim alt text.

Citind și scriind poezie, îți dai seama că oricât de stricte ar părea limitele genului liric, poezia este o specie care șterge limitele; se află nu doar între genuri, ci și între lumi și timpuri. Poezia nu ia ființă doar în biroul îngrămădit de volume vechi ale unui poet mustăcios care își scrie textele cu penița de gâscă, relaxat pe o canapea, la un fum de trabuc, ea se poate naște într-un document Word, pe un bon de la supermarket, pe dosul palmei, în Samsung Notes, în Youtube etc. Circumstanțele și contextele pot varia liber, invariabil este faptul că acest text este „rar, excepțional" (Plett), apare în urma unei explozii emoționale pentru a o declanșa pe alta (acesta, pare a fi, nervul/ firul ce ne face să rezonăm: cititorul și poetul).

Viul și veridicul sunt cele două trăsături care fac un text poezie. O să zică cineva de muzicalitate (ritm și rimă), starea eului liric și figura de stil, dar acestea se conțin în expresia poetică, care dacă e construită nu doar pe o tehnică a scrierii, ci, întâi de toate, pe simțire, pe „carnea vie", își are frumusețea sa naturală, sigură. Cât despre adevăr, nimeni nu vrea să fie mințit, nici atunci când citește o poezie. De aceea cred că poezia trebuie să fie adevărată, pentru că ea este formula cea mai concisă a omului raportat la sine și la lume, ea nu admite imprecizie, nu admite greșeală, e o ecuație chimică în care fiecare element își are propria valență, totul se egalează după interacțiune și se verifică, trasat ca printr-un tabel Mendeleev propriu.

Ce înseamnă poezia pentru mine?

Nu pot sa dau o definiție poeziei, așa cum fiecare o percepe în felul său. Pentru mine, în primul rând, poezia înseamnă dragoste, și eu la rândul meu încerc să transmit cititorului anume acest mesaj. Ea este un fir care își are rădăcina

Tatiana GROSU

undeva în noi, pe care ulterior îl depănăm, sau o grămadă de licurici care se aprind în întuneric, așa cum apare și poezia, de undeva.

Versurile se construiesc mereu diferit, totul depinde de starea de spirit sau de lecturile de care mă las inspirată, uneori chiar influențată. Poezia este un set de amintiri pe care le pot trăi din nou când le scriu, e ca și cum aș întoarce timpul înapoi. Ea nu are limite, deși poate conține un mesaj profund în doar 2- 3 rânduri, poate fi pe cât de tămăduitoare, pe atât de dură. Aici și are loc realitatea, imaginația și tot felul de sentimente care pot să existe. În fond, poezia este o emoție, un fel de a trăi.

Artiom OLEACU

E mai complicat...

E mai complicat unui actor să răspundă ce înseamnă pentru el poezia.

Nu știu ce înseamnă pentru mine poezia, pentru că nici nu mă consider un poet.

Mai degrabă un om căruia îi place scrisul.

Un diletant în ale scrisului.

Așa s-a întâmplat că am fost înconjurat de oameni care într-adevăr se pricep la treaba asta și care m-au învățat unele lucruri.

Pot să mai adaug doar că înțeleg vag, dar totuși înțeleg ce poezia nu iartă.

Nu iartă neglijența.

Poezia cel mai mult nu iartă neglijența și indiferența.

Ca să scrii poezie trebuie să faci două lucruri: să citești și să scrii.

Iar actoria pentru mine e pe primul loc.

Poezia pentru asta mă taxează.

Mă taxează dur.

În consecință scriu textele pe care le scriu.

Eu de felul meu sunt om împrăștiat, iar poezia nu suferă aceste jumătăți.

Nu poți flirta cu ea la infinit, ori o faci, ori nu.

Mai bine totuși să n-o faci.

Să n-o faci în cazul în care vrei celebritate, atenție, confirmare ș.a.m.d.

Prea mulți oameni, care scriu poezie.

Prea mulți.

Prea mulți oameni care cred că scriu poezie.

Nu spun că e rău ori e bine, nu știu…

Dar mă-ntreb…

Ce se întâmplă cu un medic dacă lucrează prost?

Cu un profesor?

Cu un avocat?

Este taxat, nu?

Atunci de ce se tolerează poezia proastă, facilă?

Despre poezie

Îmi imaginez o hartă cu multe insule nepopulate (fără SF și elemente supranaturale). Pe una din ele probabil am căzut eu. Nu neapărat dintr-un avion. Caut o modalitate de supraviețuire sau adaptare. Îmi creez acolo un habitat, bazându-mă pe experiența anterioară. Primele

Anastasia PALII

zile sunt pline de nesiguranță. Îmi măsor resursele, apelez la trusa de primă necesitate, caut modalități de (auto)salvare. Cu timp mă atașez de insulă, o apropriez. Adun lucruri banale, mă joc cu ele, le atribui nume și sens. Devin autorul și victima propriului experiment, rezultatele căruia deseori sunt fără succes.

De partea cealaltă, cineva caută cu degetul un punct de pe hartă. Se duce să-l exploreze, cu sau fără experiență, singur sau printr-o agenție de turism. Drumul până acolo poate fi scurt sau lung. Uneori e nevoie de multă răbdare. Alteori e abandonat la jumătate de drum. Sunt insule mici, mari și inexistente. Depinde câți vor ajunge acolo în timp. Condițiile climaterice sunt foarte importante, uneori chiar decisive – atât pentru supraviețuitori, cât și pentru călători. Unii preferă o climă mai favorabilă, alții sunt mai aventurieri. Poate că uneori e nevoie și de puțin tupeu.

Vitalie ȘEGA

Ce consideram că e poezia?

Cred că poezia e un sanctuar spiritual pen-

tru cei ce nu se mulțumesc cu ce au, s-au o escapadă;

pentru mine, care a ruginit pe scaun de birou cu săruri între vertebre încercând să ucid programul de la 08.00 pînă la 17.00, așa cum au fost învățați părinții și buneii.

Pentru prima dată am aflat că tabloul poate fi dizolvat nu numai pe pînză, dar și pe perete și pe carton, tablă și pe sticlă, să nu batem apa în piuă în fiece zi se găsesc noi modalități de a ne proiecta sistemul nostru solar. Eu l-am aflat în poezie modernă.

Știți cum arătam eu când am citit prima poezie modernă fără rimă și cu un mesaj cu tentă sexuală?

Ca un leuștean care s-a fiert în supă 3 ore și apoi a fost scos și singur se întreba pe el de e leuștean sau nu?

Păi tot leuștean am rămas, doar că acuma fierb în castronul poeziei și nu doresc să ies.

Ce am aflat?

Cuta se striază, palma se roșește își face elan, și lovește. Emoția pe care o primesc ambii e un șoc, e o poezie. O poezia care ai citit-o și ai trecut la următoarea e ca și sâmburele de măr aruncat, nici nu-l ții minte. Tu ții minte doar mărul.

Inima sare din piept, vena îți pulsează precumcurentul electric, ochii sunt roșii. Tu ai fumat 30 de trabucuri cu nicotină și apoi ai luat o cutie de bomboane mentolate și nu înțelegi ce e cu tine, asta e poezie. Când poezia te face să te scarpini la ceafă și să pierzi elementul material, atunci – poezie.

Mi-a plăcut comparația pe care a folosit-o Ion Buzu, un predecesor de-al meu, de asemenea participant la Atelierul Vlad Iovițâ, în poezia sa, ce este poezie, e atunci când Dumitru Crudu te strânge de ouă și tu în secunda ceea trebuie să scrii o strofă, atunci versurile capătă tensiune. În privința veridicității celor menționate de Ion Buzu, o să tac, căci dacă într-adevăr așa se făcea înainte la Atelierul Vlad Iovițâ, atunci mă bucur că Dumitru a devenit mai liberal în viziuni.

Poezia cea mai frumoasă o văd la Vlad și Vlada, ei au o poezie ca macul deschis astăzi la 04.00 dimineață, și tu ești fericitul care nu face o poză cu el, sau un selfi lângă el, dar îl miroși și reții aroma virgină a corolei. Poezia e emoția virgină nici mai mai mult, nici mai puțin.

Prietenii mei când aud de poezie îmi zic că e o coadă în vânt. Un nimic. S-o scris, se va scrie și atât.

Atât e pentru cei ce știu că segmentul are două capete, pentru mine poezia e soluția de Naftizin după 2 zile cu nasul afundat, eu trebuie să răsuflu, dați-mi voie să mă las dus de alizeele vântului ca o coadă de câine ici și acolo.

Am decis să fac ce-mi place. Am decis să scriu poezie.

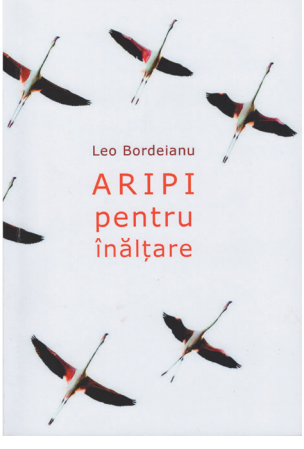
Veronica ȘTEFĂNEȚ

Pentru mine poezia...

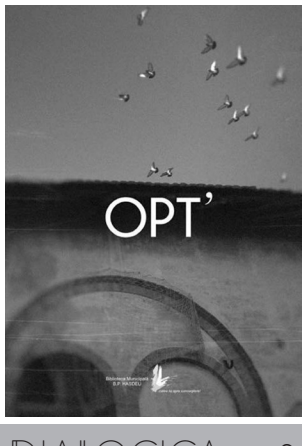
e un instrument firesc, care mă ajută să mă exprim și să mă raportez la lucrurile mai puțin palpabile. De fapt, și la cele concrete tot.

I. C.

Abajur pentru o bibliotecă



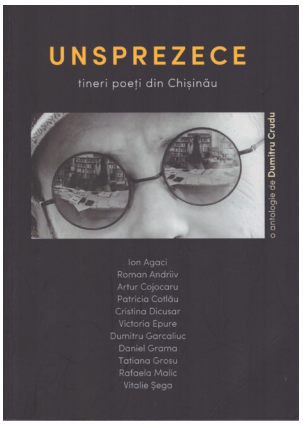
Aripi pentru înălțare (Chișinău: Scara spre cer, 2019) este o carte mai specială în cariera lui Leo Bordeianu. Placheta cuprinde un număr de poeme cu un filon de inspirație mai puțin cunoscut al poetului – cărțile sacre. Poemele redimensionează artistic teme, motive, topoi și simboluri religioase. Descoperim aici câteva splendide expresii ale fiorului metafizic, acesta subzistând și în poeziile sale anterioare, cu vizibilă raportare la învățăturile creștine de data aceasta. Cartea ne înfățișează o sublimă împletire a poeziei cu rugăciunea și este, putem spune, epifania lui Leo Bordeianu. Poetul sondează infinitatea sacrului, se încântă și ne încântă de creația lumii, psalmodiază, colindă și înalță imnuri Tatălui Ceresc, lui Iisus, Maicii Domnului. Punctul de plecare al multor poeme este meditația asupra condiției umane a omului modern însetat de desăvârșire, dar sedus și de promisiunile „din hățișul spinos al păcatelor" (*De sub piatra păcatelor*), care „Cu ochelari de cal/ înaintezi spre o stație terminus/ vagă, confuză și incertă" (*Infinitul finit*). Tradiția religioasă dictează asceza. Poetul se dezice chiar și de „cuvântul" poemelor anterioare „Astăzi plâng cu lacrimi de argint,/ mă dezic de verbul sec, ermetic./ Doamne, tac. Cuvântul s-a născut/ mai presus de versuri și de rostire..." (*Mărturisire*). Nimic nu împiedică sufletul însetat de Dumnezeu: „Bestial l-au lovit peste aripi,/ I-au frânt fiecare oscior,/ L-au călcat în picioare,/ L-au ars/ și au spulberat cenușa..// Dar nu au putut să-i împiedice/ înălțarea." (*Aripi pentru înălțare*).



Opt (Chișinău: Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu", 2017), o carte subțire cu o copertă foarte inspirată, adună poezia a opt poeți tineri, născuți în preajma anilor de cădere a URSS-ului și de apariție a noului stat Republica Moldova. Vitalie Colț, Rodica Gotca, Iulia Iaroslavschi, Artiom Oleacu, Anastasia Palii, Elena Răileanu, Doina Roman-Baciu, Veronica Ștefăneț (ordinea numelor e alfabetică în antologie) sunt, așadar, copii tranziției postcomuniste și martorii instalării structurilor oligarhice. În același timp, ei sunt beneficiarii unei școli cu disciplinele de limbă și literatură română de calitate și ai libertății navigării pe internet.

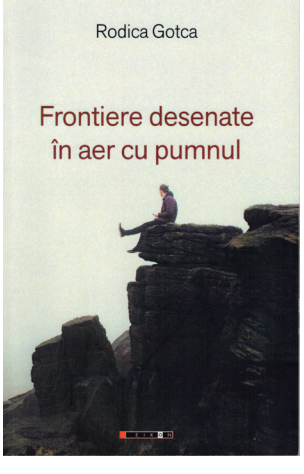
E-ISSN 1857-2537

Deși au o poezie diferită, par să împărtășească coduri și valori comune. Scriu o poezie transparentă, sinceră și emoționantă despre lumea fragilă pe care o înregistrează în timp ce o urmăresc. Pe cât ar părea de neverosimil, dar privirea le este îndreptată mai curând spre realul de afară, al timpului prezent și, mai ales, al trecutului infantil, decât spre ecranul calculatorului. Ei se află la început de cale către o individualizare mai reliefată a expresiei, căreia îi vor încredința sensibilitatea visătoare sau emotivitatea tumultuoasă. Textele le sunt deocamdatănesigure în tatonarea spațiilor expresivității mai noi. Câțiva dintre ei, mai accentuat Artiom Oleacu și Veronica Ștefăneț, explorează din plin posibilitățile ludico-ironice de sorginte postmodernistă. Cu toții își fructifică lecturile, preferințele muzicale, dar și videoclipurile favorite. Configurarea grupului și coordonarea antologiei se datorează lui Dumitru Crudu, care i-a întrunit în cadrul Atelierului de poezie și proză „Vlad Ioviță".



Unsprezece tineri poeți din Chișinău (București: Casa de pariuri literare, 2019) este o antologie care întrunește poeziile, așa cum anunță titlul, a 11 poeți tineri, fără cărți de debut personale. Colecția adună „tot ce are mai valoros poezia foarte tânără din Chișinău", anunță în prefață Dumitru Crudu, antologatorul și mentorul atelierului de creație care i-a unit. Ordinea autorilor este alfabetică, dar lectura poate începe de oriunde. Spre final se va deduce că poezia acestora e diferită și totodată că dezvăluie o sensibilitate comună, detașată de poezia livrescă, intertextuală a primilor postmoderniști. Adoptând o poetică a tranzitivității, a discursului natural-sincer, biografist-individual, ei explorează cotidianul situat între facebook, dormitor și bucătărie. Tinerii își pun întrebări existențiale, despre rostul aflării lor în lume, despre sensul poeziei. Ion Agaci începe cu un poem reprezentând intrarea în viață, nașterea ca pe o sosire în „gară", în care, constată el cu o nuanță ironică, nu era prea așteptat. Se pare că versul „dar noi purtăm ochelari și ne putem distra arzând", constituie antidotul pentru inospitalitatea vieții și, posibil, un manifest al grupului. Poezia lui Roman Andriiv este o colecție de stări indeterminate și realități neînsemnate, pe care le tratează ludic. Artur Cojocaru proiectează reprezentări de sorginte suprarealistă, cu capturi din cotidianul mizerabil-disgrațios. La Patricia Cotlău poeziile par exerciții de exorcizare sau defulare, forme de eliberare din stările de nesiguranță, frică și lipsa de sens. Cristina Dicusar are o poezie a reveriei, a plimbărilor prin alte lumi, reamintite, visate, reciclând un romantism de bună calitate. Victoria Epure provoacă prin secvențe rupte dintr-o existență pierdută în anonimitate. Daniel Grama fixează, în versuri sumare, amputate, problemele contemporaneității privind lipsa de comunicare

dintre generații, ultragiile epocii comuniste, insensibilitatea tinerilor la sechelele bătrânilor. Dumitru Garcaliuc are o poezie narativă interesată să spună povești cât mai stranii. Poezia Tatianei Grosu e un fel de citit în cafea, o încercare de interpretare a semnelor cotidianului (forme, configurații, captând amintiri, senzații), asemănătoare celora lăsate de zaț pe porțelanul ceștii. Rafaela Malic are o poezie senzuală, a corpului ultrareceptiv la plăcere și suferință. Cele câteva texte ale lui Vitalie Șega au în comun revolta împotriva energiei dominatoare a banalului existențial, a vieții anoste, în care se simte „ca un pește prăjit". Dar cu ce e de înlocuit banalitatea? Cu videourile de pe facebook? – aceastea par a fi întrebările. Va avea continuitate acest temerar debut? Se va configura poezia aceasta într-o poetică pe care ar putea să o rețină istoria? Cartea este de bună seamă un pariu literar.



Frontiere desenate în aer cu pumnul (București: Eikon, 2019) este cartea de debut a Rodicăi Gotca. Tânăra poetă a publicat anterior texte pe paginile revistelor și s-a afirmat ca unul din cei opt poeți ai antologiei *Opt* (Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu", 2017). Spațiul predilect al poeziei sale este copilăria, pe care o scrutează ca pe un chestionar al identității. O interesează originile întregului ansamblu de date anatomice, tot spectrul de resorturi psihologice, morale etc. Expresiile nostalgice după viața de lângă bunic, tată, mamă și surorile ei, prieteni sunt ca niște vrejuri vânjoase încolăcind și determinând prezentul. Stările nu sunt aproape deloc arcadice, ci ecouri ale unor traume cauzate de despărțiri, rupturi, moarte, însă niciodată generând negativismul, contestarea. Imaginile sunt precumpănitor luminoase. Conștiința „absențelor" nu diminuează dorința de revenire în timpul auroral „între pupila și lentila mamei mele Valentina,/ dându-mă huța pe cordonul ombilical" (*Portret de familie*), „mai ales atunci când am de cusut vreo plagă" (*Bunicul*). Ceea ce neapărat se face remarcată este bogăția de cuvinte desemnând părțile anatomice ale corpului uman. Rodica l-a citit cu atenție pe Nichita Stănescu. În poeziile ei memoria e a „tălpilor", se află în „coșul pieptului, laba piciorului,/ fruntea încrețită și pistruii de pe sâni" (*Numele*), crește „pe fundul ochiului" (*Fără cuvinte*). Memoria e ea însăși un „torace" hipersensibil: „Nu uita să închizi bine toracele,/ după fiecare autopsie, leagă-l strâns,/ înfașă-l în tifon, mumifică-l/ scrâșnește din dinți la cucostârcii origami/ care vin să-și facă cuib;/ urlă a pustiu la broaștele ce vor să-ți prelingă pe sub/ omoplați mormolocii./ Toracele tău – cetatea ta,/ Mănăstirea – cu schitul la indicele pașaportului biometric/ Icoanele – cu fața spre viza de reședință." (*Și va fi bine*). Este un debut poetic viguros și foarte promițător – adevăr care se va confirma în cărțile următoare.

Titlul celui de al doilea volum al lui Virgil Botnaru, *Schimbare de atitudine* (București: Casa de pariuri literare, 2017) confirmă discursul, anunțat în cartea de debut, privind problematica căutării unor noi mijloace de expresie a sensibilității poetice de astăzi. Această tendință dictează structura de tatonare a zonelor mustind de poezie într-o lume în care „totul fusese aranjat la loc", „mărginite pe placul celor mari" (*expozițiune*), colecția de poeme fiind, în mare, o serie de exerciții de limbaj experimentale, căci „orice lucru are partea lui nevăzută/ ca zahărul brun într-o cafea nemestecată" (*lecție de desen*). De aici reprezentările, dar și temele heteroclite, contrastante ale textelor, însumând instantanee peisagistice, notații ale unor stări și afecte, observații din cotidian, descrieri ale unor revelații și vise, picturi ciudate ale unor reverii și halucinații, capturi retrospective, jocuri de cuvinte, evocări sentimentale și declarații stupefiante etc., care stau agățate de sfoara cărții ca fotografiile încă umede după developare, urmând apoi să fie ordonate în albumul de familie. Iar în acest album contează „eu" și „ea", casa și orașul nostru.

Aliona GRATI

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură / Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”; redactor-șef: Aliona Grati, Chișinău: ArtPoligraf SRL, 2019. – ISSN 2587-3695, 2019, nr. 2, 2019, 140 p.

Tiraj 150 ex.